FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXVI. ÉVFOLYAM, 03. SZÁM • 2023. március • 680 FT

www.filmvilag.hu



Test és lélek

OSCAR-KVÓTÁK

GINA LOLLOBRIGIDA

9 770428 387007 23003

Nemzeti Kulturális Alap

NFI NATIONAL FILM INSTITUTE HUNGARY

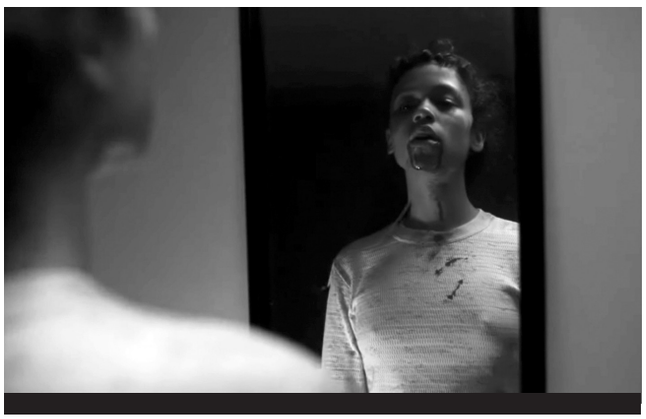
Xavier Giannoli: **Elveszett illúziók** – Cirko Film

CIRKO MOZI-JEGY 50%

KVÓTÁK, LISTÁK, KÁNONOK
Az Amerikai Filmakadémia (AMPAS) szabályozása nyomán módosult az Oscar-díj megítélésének gyakorlata, de az etnikumok és a nők hátrányos megkülönböztetését ellensúlyozó, a filmipari sokszínűséget elősegíteni hivatott, félszívvel megfogalmazott kritériumok senkit nem fognak maradéktalanul elégedetté tenni.
Todd Field: Tár (Noémie Merlant) – 4. oldal



TEST ÉS LÉLEK
Az 50-es évek kamaszdrámáinak hősei még a társadalom ellen lázadtak okkal vagy ok nélkül – mai utódaik legfőbb ellenfele az idő, maga az elkerülhetetlen testi-lelki Változás, amely rákényszeríti őket önmaguk újraértelmezésére. Luca Guadagnino kamasz-melodrámáiban párhuzamot von a gyermekből felnőtté és a regényből filmmé válás között – mindkettő egyfajta átíródás.
Luca Guadagnino: Bones and All (Taylor Russell) – 15. oldal



GINA LOLLOBRIGIDA
A neorealizmus szemben állt a sztárrendszerrel, puritán világszemlélete nem engedte, hogy a filmek főhősei és az őket játszó színészek kiemelkedjenek az „egyszerű emberek" közül. A közönség viszont épp erre vágyott. Lollobrigida felszabadult nőiességet sugárzó lénye a jobb, édesebb élet reményét adta a nyomortól és háborútól meggyötört olaszoknak.
Robert Z. Leonard: A világ legszebb asszonya (Gina Lollobrigida) – 30. oldal



2023 március

FILMVILÁG

LXVI. ÉVFOLYAM **03. SZÁM**

KVÓTÁK, LISTÁK, KÁNONOK
Géczi Zoltán: Oscar-protokoll (*Hollywoodi kvótarendszer*) 4
Barkóczi Janka: Kis hableány és Mardi Gras (*Filmtörténeti listák és kánonok*) 10

TEST ÉS LÉLEK
Rudas Dóra: Mögöttünk az élet (*Gyászfeldolgozás és a kamaszok*) 12
Varró Attila: Szőröstül-bőröstül (*Test és melodráma 3.: Luca Guadagnino*) 15
Benke Attila: Feljegyzések a vietnámi pokolból (*Képregény-legendák: Thi Bui: The Best We Could Do*) 18

MAGYAR MŰHELY
Forgács Nóra Kinga: „Legyen remény" (*Beszélgetés Szakonyi Noémi Veronikával*) 20
Gyürke Kata: „Nincs huszár bajusz nélkül" (*Beszélgetés Szikora Jánossal*) 22
Pauló-Varga Ákos: A teremtés ereje (*Beszélgetés Gauder Áronnal*) 24
Szekfü András: „Lehetsz igazi cinematográf" (*Rák József 1941-2022*) 26
Kelecsényi László: Vitézy, a vagány (*Medgyessy Éva: Kamerapárbaj*) 29

OLASZ PANTHEON
Csantavéri Júlia: Kenyér, szerelem, Lollo! (*Gina Lollobrigida 1927-2023*) 30

KÖZÉP-EURÓPAI KÖRKÉP
Benke Attila: Túl későn ébredő hősök (*Új raj: Paul Negoescu*) 34
Gelencsér Gábor: Balthazár, újratöltve (*Jerzy Skolimowski: Iá*) 37
Szíjártó Imre: A legjobbak (*Lengyel életrajzi filmek*) 38
Pataki Éva: Sápadt fényben (*Kirill Szerebrennyikov: Csajkovszkij felesége*) 42

TELEVÍZIÓ
Varga Balázs: Honfoglalástól Szomszédokig (*A Kádár-korszak tévésorozatai 1.*) 44
Szabó G. Ádám: Szent kurva (*Nicolas Winding Refn: Koppenhágai cowboy*) 47

FESZTIVÁL
Huber Zoltán: Új hangok, régi történetek (*Sundance*) 48
Boronyák Rita: Békefal, madártojások, tiktak (*BIDF – Budapest*) 50

KRITIKA
Pethő Réka: Csak egy kis törődés (*Colm Bairéad: A csendes lány*) 52
Vajda Judit: A legderűsebb tragédia (*Charlotte Wells: Volt egyszer egy nyár*) 53

FILMIO 54
MOZI 55
STREAMLINE MOZI 61
PAPÍRMOZI 64

A címlapon: Xavier Giannoli: *Elveszett illúziók* (Benjamin Voisin) – A Cirko Film márciusi bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera (1935-2020)

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSAK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Kránicz Bence
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Pamuk Anna

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
E-mail: **filmvilag@filmvilag.hu**
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

TERJESZTI
A Magyar Lapterjesztő Zrt.
és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt.
Postacím: 1900 Budapest

ELŐFIZETHETŐ
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
telefonon: 06-1-767-8262
on-line: https://eshop.posta.hu/storefront/
postai csekken: pénzforgalmi jelzőszáma:
18203332-06000412-40010084
Postai reklamáció: 06-40-56-56-56

ELŐFIZETÉSI DÍJ
¼ évre: 1800 forint
½ évre: 3600 forint
1 évre: 7200 forint

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/előfizetes

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1013 Budapest Attila u. 2. III/14.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
Faktum Print Nyomdaipari Kereskedelmi Bt.
FELELŐS VEZETŐ
ügyvezető igazgató

Megrendelésszám:
FP23-0009
ISSN-0428-3872

KEDVES OLVASÓINK!

Tíz éve nem emeltünk árat, ha esett, ha fújt, a **Filmvilág** 490 forint maradt, épp azért, hogy egyetlen filmrajongó se maradjon le az egyedüli havonta megjelenő magyar filmművészeti folyóiratról. A nyomdaköltségek és papírárak folyamatos, egyre drasztikusabb emelkedése miatt azonban mi is kénytelenek vagyunk árat emelni.

Januártól a Filmvilág ára **680** forint. Éves előfizetéssel viszont kedvezőbb áron, **7200** forintért lehet megrendelni a Postánál.

Kérjük olvasóinkat, továbbra is tartsanak ki a Filmvilág mellett.



Megjelent a BBC History történelmi magazin 2023. márciusi száma! A tartalomból:

- Hunyadi János és a török veszedelem – négy történész mutatja be a kort és a hadvezért
- Női önrendelkezés – abortuszvita Amerikában és tömegtüntetések Iránban
- Hogyan éltek a honfoglaló magyarok?
- Szökés a reneszánsz kastélyból – Colditz, a hírhedt német hadifogolytábor
- Levelek a túlélésért – Marie Antoinette francia királyné titkos levelezése
- Egzotikus állatok vonzásában – 19. századi állatkertek és szórakoztatóparkok

Kapható az újságárusoknál, előfizethető a **kocsiskiado.hu/bbc-history-havilap** honlapon, digitálisan elérhető: **digitalstand.hu/bbchistory** és **laptapir.hu**

képekvideók**linkek**hírek**kritikák**
elemzések**videók**linkek**hírek**kritikák**elem**
zésekképek**videók**linkek**hírek**
kritikák**elemzések**videók**linkek**hírek**
képekvideók**linkek**hírek**kritikák**
elemzések**videók**linkek**hírek**kritikák**
elemzésekképek**videók**linkek**hírek**

FILMVILÁG BLOG
filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

A 2023 januári áremelés miatt, a Filmvilág-előfizetés ára is emelkedik, de még így is **olcsóbb lesz, mint a vásárlás.**

Egy éves postai előfizetés: **7200 forint.**

Megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapkézbesítőknél, a Magyar Posta WEBSHOP-jában (https://eshop.posta.hu/storefront/), **e-mailen** a hirlapelofizetes@posta.hu címen, **telefonon** a 06-1-767-8262 számon, **levélben** a Magyar Posta Zrt. 1900 Budapest címen.
A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

Külföldre és külföldről előfizethető a Magyar Posta WEBSHOP-jában (https://eshop.posta.hu/storefront/), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, hirlapelofizetes@posta.hu

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI: NFI NEMZETI FILMINTÉZET MAGYARORSZÁG · nka Nemzeti Kulturális Alap · Emberi Erőforrások Minisztériuma

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására a Covid, az infláció és a papírár folyamatos emelkedése miatt.

Minden megvásárolt vagy **előfizetett példány**, minden nagyvonalú mecénási gesztus hozzájárul az *egyetlen* magyar filmművészeti havilap fennmaradásához.

A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás.
Aki megveszi az újságosnál a Filmvilágot – mindössze havi 680 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.



És akinek többre telik, többet is segíthet:
FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY
MKB Bank Zrt.
10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:
MKKB HU HB
IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz. Aki filmes, velünk tart!

1%

Kérjük olvasóinkat, legyenek a honi filmkritika mecénásai, személyi jövedelemadójuk 1 %-ával támogassák a Filmvilágot. A jelenlegi támogatási rendszerben ez különösen nagy segítség.

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%
Köszönjük a támogatást!

CIRKO GEJZIR Filmek, mint sehol máshol.
1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

A borítónkon található mozijegy-sarok 50%-os kedvezményre jogosít a Cirko Mozi meghatározott márciusi előadásaira.

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

QUOTAS AND CANONS
The Oscar Protocoll (Hollywood Quota System) by Zoltán Géczi, p. 4. **Little Mermaid and Mardi Gras** (The Canons of Film History) by Janka Barkóczi, p. 10.
Due to the new regulations of American Academy of Motion Picture Arts and Sciences the most prestigious Oscar-award has initiated a modified exercise of judgment, but its half-heartedly promoting diversity in the film industry will not make anyone fully satisfied.

BODY AND SOUL
The Life Behind Us (The Trauma of Grief in Adolescence) by Dóra Rudas, p. 12. **From Skin To Bone** (Body and Melodrama 3: *Bones and All* by Luca Guadagnino) by Attila Varró, p. 15. **Notes From the Hell Of Vietnam** (Comics Legends: *The Best We Could Do* by Thi Bui), by Attila Benke, p. 18.
*The contemporary coming-of-age films on death and grief from bittersweet comedies (*The Stand-up Queen*) to cannibal romances (*Bones and All*) depicts adolescence as an extremely painful experience for Z generation.*

HUNGARIAN WORKSHOP
Let There Be Hope (A Talk to Noémi Veronika Szakonyi) by Nóra Kinga Forgács, p. 20. **No Moustache, No Hussar** (A Talk to János Szikora) by Kata Gyürke, p. 22. **The Power of Creation** (A Talk to Áron Gauder) by Ákos Pauló-Varga, p. 24. **You Can Be a Real Cinematograph** (József Rák 1941-2022) by András Szekfü, p. 26. **Vitézy, the Bad-Ass** (*Camera Duel* by Éva Medgyessy) by László Kelecsényi, p. 29.

ITALIAN PANTHEON
Bread, Love, Lollo! (Gina Lollobrigida 1927-2023) by Júlia Csantavéri, p. 30.
At the age of 96, the last classical movie star passed away: Lollobrigida represented an active and positive attitude to life during the era of poverty and desperation in Italy.

CENTRAL/EASTERN EUROPEAN PANORAMA
The Men Who Awoke Too Late (New Breed: Paul Negoescu) by Attila Benke, p. 34. **Balthasar Reloaded** (*Eo* by Jerzy Skolimowski) by Gábor Gelencsér, p. 37. **Simply the Bests** (Contemporary Polish Bio-Pics) by Imre Szíjártó, p. 38. **In Pale Light** (*Tchaikovsky's Wife* by Kirill Serebrennikov) by Éva Pataki, p. 42.
According the films of modernist filmdirectors in Romania (Negulesco), Poland (Skolimowski) and Russia (Serebrenikov) nothing has changed on the Eastern front.

TELEVISION
From the Conquest To the Neighbours (The Television Series of Kádár Era, Part One) by Balázs Varga, p. 44. **The Holy Whore** (*Copenhagen Cowboy* by Nicolas Winding Refn) by Ádám G. Szabó, p. 47.

FESTIVAL
New Voices Old Fragments (Sundance 2023) by Zoltán Huber, p. 48. **Peacewall, Birdeggs, Tic-Toc** (BIDF – Budapest) by Rita Boronyák, p. 50.

REVIEWS
Just a Small Care (*Quiet Girl* by Colm Bairéad) by Réka Pethő, p. 52. **A Blissful Tragedy** (*Aftersun* by Charlotte Wells) by Judit Vajda, p. 53.

FILMIO p. 54.
CINEMA p. 55.
STREAMLINE CINEMA p. 61.
PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Benjamin Voisin from *The Lost Illusions* by Xavier Giannoli (A Cirko Film release)

HOLLYWOODI KVÓTARENDSZER

Oscar-protokoll

GÉCZI ZOLTÁN



AZ OSCAR-DÍJ AZ AMERIKAI FILMSZAKMA SOKSZÍNŰSÉGÉT KÍVÁNJA HIRDETNI, DE A TISZTELETRE MÉLTÓ SZÁNDÉK MÉG NEM AD OKOT AZ ÜNNEPLÉSRE.

Az Amerikai Filmművészeti és Filmtudományi Akadémia (AMPAS) megújult szabályozása nyomán módosul a legnagyobb presztízsű Oscar-díj megítélésének gyakorlata, de a filmipari diverzitást elősegíteni hivatott, félszívvel megfogalmazott kritériumok senkit nem fognak maradéktalanul elégedetté tenni.

A NEGATÍV DISZKRIMINÁCIÓ KORA

Az *Aviátor* (Martin Scorsese, 2004) egyik jelenetében a Howard Hughes (Leonardo DiCaprio) egy matematikusként szélhámoskodó meteorológus, Fitz professzor (Ian Holm) asszisztálásával mutat be különböző dekoltázsokról készült fényképeket; a Columbia Egyetem sosemvolt professzora kezében körzővel, elemi geometriai fogalmak segítségével érvel Jane Russell kebleinek filmbéli megjeleníthetősége mellett. A bizarr demonstrációnak köszönhetően *A törvényenkívüli* (*The Outlaw* – Howard Hughes, 1943) című western megkapta a cenzori bizottság pecsétjét, Jane Russell pedig mértani alapon minősített kebleivel vált a korszak legnagyobb szexszimbólumává.

A filmipar morális alapon történő megregulázásának igénye, a vélelmezett közerkölcs megóvására való törekvés egyidős a mozgóképpel. Az Egyesült Államokban sokáig a helyi városvezetés hatáskörébe tartozott a kifogásolt produkciók (*Purity* – Rae Berger, 1916; *Häxan* – Benjamin Christensen, 1922) vetítésének betiltása, az első szövetségi szabályozás 1934-ben vezették be. Az Amerikai Mozgóképes Producerek és Forgalmazók (MPPDA) elnöke, Will H. Hays után Hays-kódexnek nevezett cenzori leírás célja „a nézők morális nívója rombolásának" megelőzése volt, amely során legfőképpen a profanitás, a meztelenkedés, az erőszak és a szexualitás filmvásznon történő ábrázolását kívánták meggátolni. A kódex elsősorban az öncenzúrára épített: az MPPDA elvárta a producerektől, hogy kövessék az előírásokat, akik általában véve igyekeztek is megfelelni a céhes szabályzatnak. Bizonyos témák, mint a kábítószerhasználat, a fehér és színesbőrű szereplők közti vonzalom, vagy a homoszexualitás oly súlyos tabunak számítottak, hogy nem is kerültek megnevezésre – ezek mellőzését elemi illemszabályként kérték számon.

Magától értetődő módon a Hays-kódex sem volt mindenható, az alacsony költségvetésű produkciókat gyártó irodák és a köréjük gyűlt független filmesek számára pedig paradox módon komoly előnyökkel kecsegtetett a szabályok áthágása. A nyílt szexualitás és az erőszak a három nap alatt leforgatott, filléres produkciókat is delejes varázzsal ruházta fel, ami gazdasági vonalon kifejezett előnynek bizonyult. Ebben a zavaros közegben olyan filmesek is képesek voltak érvényesülni, mint Edward D. Wood Jr., kinek első rendezése, a *Glen vagy Glenda* (*Glen or Glenda*, 1953) nyíltan ábrázolta a transzszexualitást. Tekintettel a Hays-kódexre, nehezen érthető, miként kerülhetett filmszínházakba ez az önéletrajzi természetű produkció, hiszen már a plakátja („Nemet változtattam!") is nyílt provokációnak minősült – a filmtörténelem legzseniálisabb és legmerészebb dilettánsa megérdemelte, hogy Tim Burton állítson neki mozgóképes emlékművet (*Ed Wood*, 1994).

A morális elvek mentén megszövegezett cenzúránál is vitathatóbb eredményt fiadzik a politikai szempontokat érvényesítő korlátozás. 1947 november 24-én tíz, az amerikai kommunista párttal kapcsolatba hozott rendezőt és írót idézett be meghallgatásra a Kongresszus, akik korábban megtagadták a megjelenést az Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság előtt. A sajtó által Hollywoodi Tízeknek nevezett csoport tagjait (Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott, Dalton Trumbo) az úgynevezett Waldorf-közleményben állították pellengérre, amelyben a következő nyilatkozatot tették az amerikai stúdiók vezetői: „Nem fogunk kommunista meggyőződésű személyt, illetve olyan személyt alkalmazni, aki tagja valamely, az amerikai kormányzat megdöntésére szerveződő pártnak vagy csoportnak. (…) A filmvásznon nem adunk teret felforgató vagy Amerika ellenes üzeneteknek.". A hidegháborús őrület által szított boszorkányüldözés áldozatai számosak, a rákövetkező években közel 350, többnyire írót, színészt, rendezőt, producert, zeneszerzőt és animátort tettek feketelistára, de az Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság kérlelhetetlen vasökle zenészekre, karmesterekre, táncosokra és rádiós személyekre is lesújtott.

A Hays-kódex 1968-ig volt érvényben, a negatív diszkrimináció elvére épült, erősen avítt rendelkezést az Amerikai Mozgóképtársaság (MPA) filmes besorolási rendszere (G, PG, PG-13, R, NC-17) váltotta. Ez a szabályzat a már ismert kritériumok szerint (nyelvezet, erőszakábrázolás, kábítószerhasználat, meztelenség, szex stb.) minősíti a produkciót, de orientáló jellegű, nem bír



törvényi erővel, és nem ad lehetőséget egy film betiltására; ugyanakkor a forgalmazók és a mozik részéről elvárás, hogy a stúdió tegyen eleget az elvárásnak, és a bemutatásra szánt film rendelkezzen korcsoportos besorolással.

A POZITÍV GONDOLKODÁS HATALMA

Az Amerikai Filmakadémia 2021-ben kihirdetett diverzitás-kritériumrendszere egyszerre morális és politikai természetű, vállalt célja az iparágon belüli negatív diszkrimináció felszámolása, az alulreprezentált kisebbségként meghatározott társadalmi csoportok, a nők, a színesbőrűek, az LMBTQ-identitással rendelkezők, a fogyatékossággal élők pozitív diszkriminációja. A 2022-ben rendezett 94. Oscar-gálára nevezett filmek esetében már be kellett nyújtani az úgynevezett sokszínűségi jelentést, jövőre pedig csak olyan alkotások nevezése kerülhet elfogadásra a legjobb film kategóriában, amelyek az Akadémia által megszövegezett négy kritériumból legalább kettőnek megfelelnek.

„Hisszük, hogy ezek a befogadást és elfogadást elősegítő szabályok az ágazat hosszútávú, alapvető változásának katalizátorai lesznek" – jelentette ki David Rubin, az Akadémia elnöke. Ám a jó szándékkal meghirdetett protokoll mögött felsejlő idea ugyancsak vitatható, ugyanis az Akadémia *de facto* feltételezi, hogy az Oscar-díj presztízse mágikus erővel bír, ezáltal képes lesz rendszerszintű befolyást gyakorolni a nagy stúdiók és a függetlenfilmesek produkciós gyakorlatára.

„ Alacsonyra tette a lécet" (Damien Chazelle: Babylon – Diego Calva és Margot Robbie)

KÜZDELEM A JELENTÉKTELENSÉG ELLEN

2023-ban az Oscar-díj iparági befolyása már korántsem meghatározó, az Akadémia valójában a nagymúltú ceremónia túléléséért harcol. A gála nézettsége döbbenetes módon hanyatlik: 2000-ben 46 millió amerikai követte nyomon tévéképernyőn a díjátadót, 2022-ben pedig 15 millióan kapcsoltak a megfelelő csatornára. Ezt az elérést ma már egy népszerű sorozat egyetlen epizódja is könnyedén felülmúlja, díjátadók tekintetében pedig a videójáték iparág éves önméltatását, a The Game Awards livestream felületét 103 millióan nyitották meg.

A díj kereskedelmi jelentősége sem egyértelmű, a piaci folyamatok az Oscar ellen dolgoznak. A *Szerelmes Shakespeare* (*Shakespeare in Love* – John Madden, 1998) 44 százalékkal, *Az angol beteg* (*The English Patient* – Anthony Minghella, 1996) 50 százalékkal, a *Schindler listája* (*Schindler's List* – Steven Spielberg, 1993) 53 százalékkal tudta növelni a bevételét a legjobb film díjának köszönhetően. 2017-ben a *Holdfény* (*Moonlight* – Barry Jenkins, 2016) három kiemelt presztízsű Oscarban részesült (legjobb film, legjobb mellékszereplő, legjobb adaptált forgatókönyv), ennek ellenére a 22 milliós bevételhez alig 2,3 millióval tudott hozzájárulni az akadémiai kitüntetés, az *Élősködők* (*Gisaengchung* – Bong Joon Ho, 2019) négy Oscarja pedig 18 százalékos forgalomnövekedésre volt elég. Az idei jelöltek java box office szempontból még kevésbé jelentős produkció, így a stúdiók legjobb esetben is csupán a kampányra szánt összeg megtérülését várhatják el: a *Tár* (rend.: Todd Field) 4,2 milliós, az



Armageddon Time (rend.: James Gray) 1,3 milliós, *A sziget szellemei* (*The Banshees of Inisherin* – Martin McDonagh) 4,6 milliós, *A szomorúság háromszöge* (*Triangle of Sadness* – Ruben Östlund) 3,2 milliós, a *Till* (rend.: Chinonye Chukwu) 7,4 milliós, az *Aftersun* (rend.: Charlotte Wells) pedig mindössze 328 ezer dolláros bevételt gyűjtött az amerikai pénztárakban. Ami pedig a győztes színészek anyagi megbecsülését illeti, a *Business Insider* becslése szerint napjainkban a legjobb alakítás díja hozzávetőlegesen 20 százalékkal emeli a színészek gázsiját, amit egy eltökélt ügynök is el tud érni a stúdióval való alkudozás során.

Mindezek tudatában érdemes mérlegelni az Akadémia kvótarendszerét, számba venni a pozitív diszkriminációs protokoll okait, jelentőségét és lehetséges következményeit.

STANDARD A

A Standard A előírás célja, hogy fokozza a színészgárda diverzitását. Ennek érdekében az alábbi három előírás legalább egyikének kell megvalósulnia: a vezető szerepek közül legalább egyet alulreprezentált etnikai csoportból (spanyol, fekete, ázsiai stb.) származó színésznek kell játszania; a forgatókönyvnek nő, LMTBQ, etnikailag alulreprezentált karakter vagy fogyatékkal élő személy legyen a központjában; a színészgárda legalább 30 százaléka tartozzon a fenti négy kategóriába.

„FEKETE DÜH!"

Az Amerikai Filmakadémia megalapításától kezdve következetesen mellőzte a fekete színészeket. A díj 1929-es alapításától 1999-ig összesen 15 aranyszobrot vehetett át afroamerikai személy, közülük hat zenei kategóriában (Isaac Hayes, 1972; Irene Cara, 1983; Stevie Wonder, 1984; Prince, 1984; Lionel Richie, 1985; Herbie Hancock, 1987), ketten a technikai stábból kerültek ki (Willie D. Burton, 1988; Russell Williams, 1989 és 1990), s mindössze hat színészt méltattak aranyszoborral (Hattie McDaniel, 1940; Sidney Poitier, 1963; Louis Gossett Jr., 1982; Denzel Washington, 1989; Whoopi Goldberg, 1991; Cuba Gooding Jr., 1996). A legkevésbé sem szükséges egy fekete polgárjogi aktivista attitűdjével mérlegelni a fenti adatokat ahhoz, hogy a 20. század gyakorlatát rasszista alapú kontraszelekciónak nevezzük. Még az Akadémia tagjai is érezhették, hogy ez nem teljesen van rendben így, hiszen azóta további 33 fekete vehetett át Oscart.

„Fekete düh! Fekete düh! Kicsinálok minden fehér embert, aki a szemem elé kerül!" – üvölti Kevin Smith remekbeszabott komédiájában (*Képtelen képregény*, 1997) Hooper X (Dwight Ewell), a militáns fekete homoszexuális képregényszerző. Az amerikai függetlenfilm héroszai kevésbé aggályoskodó természetűek a kisebbségi karakterek tekintetében, előszeretettel fogalmaznak meg társadalomkritikai üzeneteket, mit sem törődve a nagy stúdiófilmeket gúzsba kötő politikai korrektséggel. „Darth Vader a legfekább testvér a galaxisban. Núbia sirálya! (...) És Vader gyönyörű fekete ábrázatját bemocskolják, amikor leveszik a maszkját! Mit mutatnak? Egy gyenge, aszott, vén fehér embert! Azt sugallják, hogy tudat alatt mind fehérek akarunk lenni!" – kvótaszabály ide, kvótaszabály oda, Hooper X monológja még az új elbírálási rendszerben sem hangozhatna el egy nagy költségvetésű *blockbuster*ben. A fekete függetlenfilmesek ennél is szemérmetlenebb merészséggel gúnyolták ki a többségi fehér társadalmat, az 1970-es években virágzó *blaxploitation cinema* alacsony költségvetésű remekei (*Cotton Comes to Harlem*, 1970; *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, 1971; *Shaft*, 1971; *Foxy Brown*, 1974; *Dolemite*, 1975) saját hősöket, saját történeteket, saját esztétikát adtak a színesbőrű közösségnek. A *blaxploitation* fekete sztárjai, Rudy Ray Moore, Richard Roundtree, Melvin Van Peebles vagy Pam Grier úgy viszonyultak Sydney Poitier szofisztikált megjelenéséhez, mint a Black Panthers mozgalom bőrkabátos harcosai a National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) alapítójához, Mary White Ovingtonhoz: eszükbe sem jutott etnikai diverzifikációs kvótákért folyamodni Hollywood nagy fehér cápáihoz, mielőtt berúgták az ajtót.

„Presztízse mágikus erővel bír"
(Todd Field: Tár – Cate Blanchett)

SOKSZÍNŰSÉGI PIACJELENTÉS

McKinsey & Company tanácsadó cég 2021-es tanulmánya szerint a színesbőrűek helyzetbe hozása 7 százalékos piaci növekedést eredményezne, hozzávetőlegesen 10 milliárd dollárral növelve Hollywood éves bevételét. Statisztikák szerint ma a latin-amerikai és fekete közösség tagjai gyakrabban ülnek be filmszínházba, mint a fehérek: utóbbiak 39 százaléka jár rendszeresen moziba, míg a másik két demográfiai csoport esetében ez az arány 52 és 44 százalék. Az eladott jegyek megoszlását tekintve, észak-amerikai statisztikák vonatkozásában 2021-ben a vásárlók 54 százaléka volt fehér, 46 százalékuk pedig más etnikai csoportból került ki. Ennél is beszédesebb tény, hogy a latin-amerikai személyek évente átlagosan 4,5, az ázsiaiak 4,3, a feketék 3,4, a fehérek pedig 3,2 mozijegyet vásároltak 2017-ben – vagyis a fehér közönség mozibajárási hajlandósága a legalacsonyabb a különböző etnikai csoportokon belül.

A 2001-ben indult, ezidáig kilenc filmet számláló *Halálos iramban* (*Fast & Furious*) franchise globális összbevétele mára meghaladja a 6 milliárd dollárt. A sorozat kereskedelmi sikerének egyik kulcsa, hogy a producerek a kezdetektől fogva igényt tartottak a fekete és latin származású nézők pénzre váltható érdeklődésére, így a Toretto-családot színes etnikai hátterű figurákból állították össze. Az ENSZ-közgyűléséhez hasonuló csapatban az amerikai társadalom valamennyi szelete képviseltetve van: éppúgy akad felső középosztálybeli WASP-karakter, mint fekete gettólakó, bővérű mexikói jócsaj, illetve ázsiai-amerikai szereplő, a főszerep mellett producerként is egyre nagyobb befolyást szerző Vin Diesel pedig „homályos etnikai hátterűként" definiálja magát. Ha pedig hozzávesszük, hogy a sorozat legsikeresebb rendezője, Justin Lin tajvani felmenőkkel bír, még nyilvánvalóbb, hogy a legkevésbé sem szükséges ahhoz semmiféle kvótarendszer, hogy egy stúdió saját gazdasági érdekét kiszolgálva adjon teret etnikailag alulreprezentált karaktereknek, hiszen az eladott jegyek többségét éppen körükben értékesítik.

STANDARD B

A Standard B kvóta a stáb személyi összetételével szemben határoz meg szabályokat: a különböző divíziók vezetői közül legalább két fő (rendező, operatőr, zeneszerző, casting director, jelmeztervező stb.) legyen nő, LMTBQ, fogyatékkal élő vagy alulreprezentált etnikai csoport tagja; a stábnak legalább további hat tagja legyen alulreprezentált etnikai csoport tagja; illetve a film teljes stábjának 30 százaléka legyen a fenti társadalmi csoportok tagja.

NŐK ELŐNYBEN

Az amerikai jegyvásárlók 49 százaléka nő, ugyanakkor Alfred Hitchcock megfontolásra érdemes intelme szerint „a nők nem a nézőtábor felét jelentik, mert ha egy férfi szeretne a nő kedvében járni, gyakran a nő választja ki a filmet". A feketék mellett a nők alkotják a negatív diszkrimináció elleni küzdő közösségek legbefolyásosabb csoportját, és már a kvótarendszer bevezetése előtt jelentős eredményeket tudtak felmutatni. 2011-ben az amerikai filmrendezők mindössze 4,1 százaléka volt nő, 2021-ben pedig már 21,8 százalék volt az iparágon belüli arányuk; jelenleg az íróközösséget tekintve 19, a producerek között 31, a vágók között 21, az operatőrök között pedig 7 százalék a nők aránya. A progresszió látványos, s miután a *casting director*ok, a jelmeztervezők vagy éppen a díszlettervezők között hagyományosan sok nő dolgozik, egy körültekintő producer ezt a kvótát szerény erőfeszítés árán is képes teljesíteni. Az Akadémia rendelkezéséből adódóan további filmesek juthatnak megbízáshoz, de végső soron a nők munkáját sem fogják más mércével mérni, mint a férfiakét, vagyis stúdiófilmek esetében kizárólag az elért bevétel, független film esetében pedig a nemzetközi kritika állásfoglalása fogja eldönteni, milyen pozíciót képesek kivívni maguknak a kortárs filmgyártás olyannyira kompetitív világában.

BUKOTT ISTENNŐK...

2017 tavaszán az amerikai sajtó Hollywood ikonjává emelte Patty Jenkinst, a *Wonder Woman* (2017) direktorát, holott munkájában homeopátiás mértékben sem lelhető fel semmiféle feminista rendezői perspektíva, maga a film pedig legfeljebb a DCEU sorozat csüggesztő színvonalát tekintve nevezhető figyelemreméltónak. A drámai félreértés valószínűleg két okra vezethető vissza. A Warner Bros és a DC Films elhatározása, miszerint női szuperhősre építenek egy nagy költségvetésű filmet, még úgy is erélyes döntés volt a jellemzően férfikarakterek által uralt képregényfilmes piacon, hogy az 1941-ben bemutatkozott amazont piackutatás végett mellékszereplőként már megfuttatták a *Batman Superman ellen – Az igazság hajnala* (Zack Snyder, 2016) megaprodukcióban. A főszerepre szerződtetett Gal Gadot eszményi választásnak bizonyult, ugyanakkor ezt a figurát természeténél fogva csakis nő alakíthatta; s ami még fontosabb, a 822 millió dollárra rúgó globális jegybevétel bármelyik rendezőt mennybe menesztette volna. Maga a stúdió is felhasználta a feminista narratívát a film promóciójához: Austinban kizárólag nők számára szerveztek vetítéseket, amivel sikerült olyan sajtófelületeken is exponálni a produkciót, amelyek rendes esetben a legkevésbé sem foglalkoztak volna egy hasonló premierrel.

A Warner–DC páros rendíthetetlenül hitt a csoda megismételhetőségében, a 200 millió dolláros költségvetéssel forgatott folytatást (*Wonder Woman 1984*) 2020 karácsonyán a részleges járványügyi zárlat ellenére is moziba küldte, mindemellett meglepő módon már a premier napján hozzáférhetővé tette az HBO Max streamingfelületén is. Hatalmas bukás lett a vége: a 169 millió dolláros globális bevétel a gyártási költséget sem hozta vissza, a három évvel korábban zseniként ünnepelt Patty Jenkins pedig azóta sem kapott lehetőséget a rendezésre.

Ezen sorok írásakor valószínűleg Kathleen Kennedy Hollywood legnagyobb hatalmú asszonya, a női kvótára vonatkozó vérmes reményeket azonban nem feltétlenül indokolja a munkássága. A *Csillagok háborúja*-franchise harmadik generációjához tartozó filmek vezető producereként öt címet vezényelt le 2013 és 2019 között a Disney megbízásából, és mindamellett, hogy a forgatás közben végrehajtott rendezőcserék, a stratégiai vízió ordító hiánya és egyéb csúfos szakmai melléfogások jellemezték munkáját, a *Star Wars*-univerzum hithű rajongóit is sikerült elidegenítenie, illetve példátlanul bravúros módon képes volt elkészíteni a széria egyetlen veszteséges filmjét (*Solo: Egy Star Wars történet*, Ron Howard, 2018).

...ÉS DICSŐSÉGES AMAZONOK

A 2009-es Oscar-gálán történt meg első ízben, hogy nő vehette át a legjobb rendezésért járó szobrot. A *Bombák földjén* (*The Hurt Locker*, 2008) összesen hat

díjat nyert ezen az éjszakán, köztük a legjobb film és a legjobb forgatókönyv elismerését is Kathryn Bigelow produkciójának ítélte az Akadémia. Következő munkája, három évvel később bemutatott *Zero Dark Thirty – a bin Láden-hajsza* három királykategóriában kapott jelölést (legjobb film, legjobb női főszereplő, legjobb eredeti forgatókönyv), így az Akadémia fennállásának történetében Bigelow vált a legsikeresebb női filmessé. Megkezdődött a női rendezők előretörése: 2021-ben Chloé Zhao a legjobb film és a legjobb rendezés díját is elvitte *A nomádok földje* (*Nomadland*, 2020) című drámáért, egy évvel később pedig Jane Campion mozija (*A kutya karmai között*, 2021) diadalmaskodott a gálán.

A *James Bond*-sorozatot igazgató Barbara Broccoli a produceri szakma legbefolyásosabb cápái közé tartozik, de a fiatalabb generációban is találni megkerülhetetlen döntéshozókat. Kathryn Bigelow állandó producere, Megan Ellison 2011-ben, mindössze 25 éves korában alapította meg az Annapurna Pictures független produceri irodát. A cég olyan filmek kivitelezésében vállalt döntő szerepet, mint a *The Master* (rend.: Paul Thomas Anderson, 2011), a *Zero Dark Thirty – a bin Láden-hajsza*, *A nő* (*Her* – Spike Jonze, 2013), az *Amerikai botrány* (*American Hustle* – David O. Russell, 2013), vagy a *Fantomszál* (*Phantom Thread* – Paul Thomas Anderson, 2017). Az Annapurna Pictures filmjei 2013-ban összesen 17 Oscar-jelölést halmoztak fel, Megan Ellison pedig felkerült a *Time* magazin világ 100 legbefolyásosabb emberét összegyűjtő listájára – 28 évesen, önerőből.

STANDARD C ÉS D

A Standard C és Standard D kritériumok közül legalább egy kritériumot kell megvalósítani: a film gyártója, forgalmazója vagy finanszírozó cég legalább két olyan gyakornokot foglalkoztasson, akik alulreprezentált etnikai csoport tagjai; a produkciós cég, a forgalmazó vagy a finanszírozó cég garantáljon képzési lehetőséget, illetve biztosítson állást a fenti kategóriákba tartozó személyeknek.

CSÁBÍTÓ EGÉRUTAK

A fenti két kritériummal az Akadémia meglehetősen alacsonyra tette a lécet, kényelmes egérutat kínálva a hollywoodi nagyoknak. A stúdiók és a forgalmazók mindig is előszeretettel foglalkoztattak gyakornokokat, a marketing és a sajtóosztály jellemzően ilyen divízió. Ezáltal nem feltétlen szükséges alulreprezentált etnikai csoportok tagjait szerződtetni a kamera közvetlen környezetébe vagy beengedni őket a menedzsmentbe, hiszen az is elégséges, ha valamilyen adminisztratív munkakörben foglalkoztatják őket, vagy különböző tanfolyamokat indítanak számukra.

VALÓDI DIVERZITÁS

Az amerikai tömegkultúra általánosságban véve sokkal nagyobb nyitottsággal kezelte azokat a neuralgikus kérdéseket, amelyekkel a kortárs Hollywood viaskodik. A mainstream képregényekben jóval korábban megindult a szuperhős-portfolió etnikai diverzifikációja: a Marvel Comics 1966-ban készítette el a *Fekete Párduc* debütáló számát, majd az első fekete szuperhős sikerén felbuzdulva jelentették meg Falcon (1969), Luke Cage (1972) és Blade (1973) rajzolt kalandjait. A mainstream amerikai képregények első meleg szuperhőse, Northstar (*Alpha Flight*-sorozat) 1992-ben nyilvánította ki szexuális identitását, az acéltestű Kolosszus pedig 2005-ben coming outolt az *Ultimate X-Men* 65. számában. Az első queer karakter, Kitty Pryde szintén az X-Men sorozatból került ki (*Kitty Pryde and Wolverine*, 1984), s követte őt számos LMBTQ X-szuperhős (Phat, Vivisector, Bloke).

Azok a karakterek, amelyeket eleve kisebbséghez tartozó figuraként írtak meg, kereskedelmi szempontból is életképesnek bizonyultak, a régi hősök újraírt változatairól azonban ez jellemzően nem mondható el. Pókember ruháját 1992 és 1996 között az ír-mexikói származású Miguel O'Hara ölthette magára, 2011-tól 2018-ig pedig az afroamerikai és puerto ricói felmenőkkel rendelkező Miles Gonzalo Morales volt New York kedvenc hálószövője, ám egyik sorozat sem vált sikeressé. A DC 2021 szeptemberében publikálta a *Superman: Son of Kal-El* című képregény első számát, amelyben egy új Superman-karakter, Jon Kent mutatkozott be. Clark Kent és Lois Lane fiát biszexuális férfiként ábrázolták mindösszesen 18 füzet erejéig, majd 2023 februárjában törölték a címet. A sorozat totális bukásnak bizonyult; a kiadó vezetése oly elszántan törleszkedett a korszellemhez, hogy megfeledkeztek az Acélember elemi jellemvonásáról: Superman ugyanis eredendően aszexuális figura.

„EZT HÍVJÁK SZÍNÉSZETNEK"

Az elmúlt évtizedben a politikai korrektség igénye és a woke-kultúra látványos hatást gyakorolt a hollywoodi filmiparra, ugyanakkor bajosan jelenthető ki, hogy a nem feltétlen alaptalan, ám túlzó indulattal megfogalmazott igények a filmművészet ügyét szolgálták volna. A kortárs színésznők elitjéhez tartozó Julianne Moore *A gyerekek jól vannak* (*The Kids Are All Right* – Lisa Cholodenko, 2010) című drámában alakított leszbikus anyát Annette Bening partnereként, s miután a filmet négy Oscarra jelölték, heves kritikák sorozatát kellett hárítania, amelyek szerint heteroszexuális színésznőként el sem vállalhatta volna a szerepet. Eszerint az érvelés szerint Tom Hanksnek legalábbis vissza kellene szolgáltatnia az Oscar-díjat a *Philadelphia – Az érinthetetlen* (*Philadelphia* – Jonathan Demme, 1993) főszerepéért kapott díjat, Heath Ledger jelölése merőben indokolatlan volt (*Túl a barátságon* – Ang Lee, 2005), Matthew McConaughey és Jared Leto nemkülönben érdemtelenül kapott szobrot (*Mielőtt meghaltam* – Jean-Marc Vallée, 2013). Holott mindannyian ragyogó alakításokat nyújtottak, kiemelkedő művészi teljesítményükkel nagyban hozzájárulva a meleg közösségek megértéséhez és elfogadásához.

Alfred Hitchcock 1964-ben forgatta a *Marnie* című thrillert, amelyben Tippi Hedren egy frigid nőt alakított Sean Connery oldalán. Az egyik jelenetben Hedren aggályoskodva közölte a rendezővel, hogy instrukciója kivitelezhetetlen; ha összezárja őt a világ legvonzóbb férfijával, miként is várhatná el tőle, hogy letagadja természetes szexuális ösztöneit? Alfred Hitchcock aranyat érő tanácsa így hangzott: „Ezt hívják színészetnek."

KAMÉLEON A TÜKÖRTEREMBEN

Az amerikai filmipar markáns jellemvonása, hogy fennállása óta igyekszik a lehető leggyorsabban alkalmazkodni a vélelmezett társadalmi igényekhez, válaszolni a korszellem hívószavára, ez az igyekvés pedig gyakran vonta magával a filmek átmeneti minőségromlását. A hangosfilm vezető formátummá válása a korábban mellőzött dialógusok értelmetlen felszaporodását eredményezte, a szereplők, ha kellett, ha nem, járatták a szájukat. A Woodstock-generáció szexuális forradalma meghatározta az 1970-es évek független horrorfilmjei-



nek hangvételét, az 1980-as évek hollywoodi mozija pedig a Reagan-korszak terméke, az amerikai szupremácia kinyilatkoztatása. A 2000-es évek közepén divatba jött 3D technológia átmeneti népszerűségének kiaknázása technikai szempontból eredményezett nevetséges túlzásokat, a CGI-képalkotás elterjedése pedig a hagyományos trükkök és díszletek átmeneti eltűnését vonta magával. Napjaink Amerikája különösen turbulens korszakot él meg, soha korábban nem látott módon forrong a társadalom, évtizedes feszültségek kerülnek felszínre, de egy dolog bizonyosan kijelenthető: ezekre a problémákra nem az Akadémia kódexe fog valós megoldást jelenteni.

„Kimozogja a társadalmi változások csapdahelyzeteit" (Daniel Scheinert és Daniel Kwan: Minden, mindenhol, mindenkor – Michelle Yeoh)

A nagy hagyományokkal bíró *whitewashing*, azaz más etnikumú karakterek fehér színészekkel való eljátszása éppoly kínos jelenség, mint a beteges gyakorlat terápiás célzatú megfordítása. Al Johnson éppoly idegenül festett *A dzsesszénekes*ben (*The Jazz Singer* – Alan Crosland, 1927) feketeként, mint Scarlett Johanson a *Páncélba zárt szellem*ben (*Ghost in the Shell* – Rupert Sanders, 2017) Motoko Aramaki őrnagyként; érthető módon sokak érzékenységét sérti az efféle filmkészítési protokoll. Ugyanezen okból kifogásolható, hogy a *Fantasztikus négyes* (*Fantastic Four* – Josh Trank, 2015) tagját, az eredetileg fehér férfiként ábrázolt Johnny Storm karakterét afroamerikai színészre (Michael B. Jordan) cserélték, aktivisták kicsi, de hangos csoportja pedig bejelentette abbéli igényét, hogy Daniel Craig leköszönését követően castingoljanak fekete színészt, sőt: fekete színésznőt James Bond szerepére. A hollywoodi filmipar rasszista attitűdjét évtizedek óta hevesen bíráló Spike Lee méltatlan és értelmetlen vitába bonyolódott Clint Eastwooddal, mert a veterán filmes *A dicsőség zászlajá*ban (*Flags of Our Fathers*, 2006) nem szerepeltetett fekete karaktereket, ám utólag duplán korrigálta ezt a hibát, hiszen leforgatta saját, színesbőrű szereplőket felvonultató háborús filmjét (*Az 5 bajtárs*, 2020), a *Csuklyások: BlacKKKlansman* (*BlacKKKlansman*, 2018) című szatírában pedig látványosan csinált hülyét a Ku Klux Klán tagjaiból (Oscart kapott a forgatókönyvért). Sajnálatos módon kevés, a fentiekhez mérhető stúdiófilm akad, amely képes kellő iróniával, a dramaturgiát megbénító neurózisoktól mentesen kritizálni az amerikai filmipar rendszerszintű fogyatékosságait: ezek közé tartozik a *Trópusi vihar* (*Tropic Thunder* – Ben Stiller, 2008) és a nemrégiben moziba került *Babylon* (Damien Chazelle, 2022), amelyek egyszerre mutatnak rá a rasszizmus és a vakbuzgóság nevetséges mivoltára.

A dogmákra épülő gyártási gyakorlat nem csupán a produkció integritását, ezáltal általános minőségét fenyegeti, de a legtöbb esetben kontraproduktív hatású. Kétségbe vonható, hogy a tavalyi év második legnagyobb kasszasikere, a *Top Gun: Maverick* (Joseph Kosinski) mennyivel mozdította előre a női karakterek méltó megjelenítésének ügyét azáltal, hogy a Jennifer Connelly által játszott bártulajdonost tessék-lássék módon hozzáeszkábálták a férfiak világában játszódó cselekményhez, és az egyébiránt ragyogó színésznő felesleges toldalékként őgyeleghetett a mindenható Tom Cruise oldalán. Miként az LMBTQ-téma hangsúlyos exponálásának sem természetszerű vonzata a minőség és a hitelesség: a frissen bemutatott Whitney Houston életrajzi film (*I Wanna Dance with Somebody* – Kasi Lemmons, 2023) forgatókönyve görcsösen fókuszál a címszereplő szexuális identitásának kérdésére, miközben megbocsáthatatlan módon tékozolja el a lehetőséget, hogy elmesélje minden idők egyik legnagyszerűbb énekesnőjének történetét.

HOZSÁNNA NÉKED, OSCAR TESTVÉR!

A jövőre hatályba lépő szabályozás, amely az Akadémia reményei szerint kulcsszerepet fog játszani az iparág megreformálásában, már csupán a roppantmód megengedő C és D pontok miatt is alkalmatlan rá, hogy érdemben rostálja meg az Oscar-díjra nevezett alkotásokat, illetve lényeges változásokat érjen el a stúdiók produkciós gyakorlatában. A diverzitás-kritériumrendszer rejtett célja, hogy az Oscar megőrizze iparági jelentőségét, az Akadémia kimozogja a társadalmi változások által előidézett csapdahelyzeteket, illetve látványosan hozsannázzon múltbéli bűneiért. Ugyanakkor a tapasztalat azt mutatja, hogy az elhibázott reguláció kudarcát általában nem a tévedés beismerése és a töredelmes önvizsgálat szokta követni, hanem újabb, a korábbinál abszurdabb és értelmetlenebb kritériumok számára szolgálhat indoklásképpen. Az pedig felettébb szomorú volna, ha az Oscar-díj jelentőségében hanyatlásnak indult, mégis patinás intézményét az értelmetlen túlszabályzás tenné menthetetlenül nevetségessé, merőben méltatlan módon lökve az aranyszobrot a filmtörténelem sírgödrébe. •

FILMTÖRTÉNETI LISTÁK ÉS KÁNONOK

Kis hableány és Mardi Gras

BARKÓCZI JANKA

AZ ARCHÍVUMOK NAGY SZEREPET JÁTSZANAK A FILMTÖRTÉNETI KÁNON KIALAKÍTÁSÁBAN, DE EZ FORDÍTVA IS IGAZ: GYAKRAN ÉPPEN A KÁNON HATÁROZZA MEG, HOGY MI MARAD FENN AZ UTÓKORNAK.

A filmarchívumok világában leginkább onnan lehet tudni, hogy közeledik az év vége, hogy az amerikai Library of Congress munkatársai ünnepélyesen bejelentik, hogy az adott esztendőben mely filmek kerültek fel a National Film Registry listájára. Ez a rangos lista minden decemberben 25 „kulturális, történelmi vagy esztétikai" szempontból jelentős alkotás címével bővül, amelyek megőrzése kiemelt feladat. A jelölés demokratikusan zajlik, bárki javasolhatja a kedvencét az erre megnyitott online felületen, de egy személy legfeljebb 50 címet jelölhet, és a javaslatok közül egy szakértőkből, archívumi munkatárakból, filmtörténészekből, kritikusokból álló bizottság választja ki a befutókat. Műfaji, tematikai megkötés nincs, a lényeg, hogy a film 10 évnél régebbi legyen és részben vagy egészben amerikai gyártású. A Library of Congress honlapján a beválogatott filmek mindegyikéhez kapcsolódik egy rövid, közérthető, szakszerű elemzés, amely elmagyarázza, hogy miért van helye az adott filmnek a nemzeti kánonban. A 2022-es évadban nem kevesebb, mint 6865 jelölés érkezett be és a nyertesek sora minden korábbinál eklektikusabban alakult.

A népszerű tömegfilmek közül az 1980-90-es évek Disney-reneszánszát képviseli *A kis hableány* (1989), aminek minden bizonnyal új aktualitást ad majd az idén tavasszal bemutatásra kerülő élőszereplős feldolgozás. Immár hivatalosan is a filmtörténet és az amerikai popkultúra történetének része lett a majdnem 15 éves blockbuster, az *Iron Man* (2008), ami a Marvel stúdió első független produkciója volt, de idén került be a Brian De Palma időtlen tinédzser horrorja, a *Carrie* (1976), valamint a *Harry és Sally* (1989), Billy Crystal és Meg Ryan romantikus vígjátéka, aminél a zsűri külön kiemelte, hogy ez a 80-as évek egyik legtöbbet idézett alkotása. Míg a legújabb a 2011-es *Pariah*, a legrégebben készült és egyben legrövidebb film egy 1898-as felvétel a híres New Orleans-i Mardi Gras karneváról, aminek ez a legkorábbi ismert mozgóképes dokumentuma. Ezt a kétperces filmet az amszterdami Eye Filmmúzeum gyűjteményében fedezték fel és idén a Louisiana-i Állami Múzeum egyik kiállításán mutatták be, ami szélesebb körben is felhívta rá a figyelmet. A 2022-es befutók között a korábbi éveknél nagyobb arányban szerepelnek formailag merészebb alkotások – mint például Kenneth Anger *Scorpio Rising* (1963) című kultikus avantgárd műve –, dokumentumfilmek, női, afroamerikai, latino alkotók munkái és olyan megosztó témák, amik jól illusztrálják a társadalomban éppen zajló vitákat. Példa ezekre a *Word is Out: Stories of Some of Our Lives* (1977), a Mariposa-csoportként ismert LMBTQ alkotók interjú-dokumentumfilmje, ami egykor fontos mérföldkő volt a melegjogi mozgalom számára, Gordon Parks Jr. *Super Fly* (1972) című blaxploitation filmje, vagy éppen a kalandos történetű *Titicut Follies* (1967), ami egy Massachusetts-i állami börtönben tapasztalt embertelen körülményeket mutatja be. Jellemző, hogy a filmet a készítés idején bírósági ítélettel betiltották és elrendelték a kópiák megsemmisítését. Ezt a határozatot, amit később úgy módosítottak, hogy kizárólag jogi, orvosi és szociális területen dolgozó szakemberek láthatták a filmet, csak 1991-ben helyezték hatályon kívül. A mű kanonizálásában fizikailag is nagy szerepe van a Library of Congress filmarchívumának, mert itt maradtak fenn Frederick Wiseman produkcióinak kópiái, amiket aztán elérhetővé tettek a közönségnek. Mint ez a néhány példa is mutatja, a mára már 850 tételes National Film Registry szerepe bőven túlmutat a klasszikusok listázásán, mert a kurátorok egyik küldetése, hogy az elfeledett, de fontos filmek kiemelésével szemléletformáló szerepet töltsenek be. Nem utolsó szempont az sem, hogy ez a közösségi platformról induló, szakemberek által koordinált válogatás adja a nemzeti filmmegőrzési stratégia alapját, hiszen a regiszterbe került címek védelme, felújítása és bemutatása hivatalosan is szabályozott, kiemelt feladat.

JELZŐFÉNYEK

Természetesen lehetetlen feladat a világ összes valaha elkészült mozgóképét megőrizni, mint ahogy a teljes egyetemes filmtörténet megírása is képtelenség, ezért a válogatás fontos és szükséges. Ez a munka folyamatos, kényes és sok kiszámíthatatlan faktort tartalmaz: Milyen anyagok maradtak fenn és melyeket szeretnénk, hogy megmaradjanak? Milyen szempontokat kell figyelembe venni a kiválasztásnál? Mi tekinthető objektív ítéletnek? Mennyiben passzív, leíró és mennyiben aktív, kreatív feladat a kánon kidolgozása? A közösség, a szakemberek és a filmarchívumok ebben a játékban nem csak együttműködnek, de befolyásolják is egymást, ideális esetben pedig végül előáll valamiféle konszenzus. Az utóbbi két évtized fontos változása, hogy olyan véleményvezérek is bekapcsolódtak a párbeszédbe, akiknek tekintélyét jelentősen emeli (és persze egyfajta csavart is hoz a történetbe), hogy már maguk is a kánon részei. Ők nagy élvezettel válogatják a saját listáikat, írják szubjektív filmtörténetüket és anyagi forrásaikat bevetve, hatékonyan szállnak síkra az archiválás és megőrzés ügyéért. Közülük talán a legfontosabb Martin Scorsese, aki 1990-ben alapított Film Foundation nevű nonprofit szervezetével már a klasszikusok megőrzésének igazi nagykövetévé vált. Az alapítvány első igazgatóságának névsorában olyan filmeseket találunk, mint Steven Spielberg, Woody Allen, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Clint Eastwood, Stanley Kubrick, George Lucas, Robert Redford, később kapcsolódott be Wes Anderson, Ang Lee, Sophia Coppola és Christopher Nolan, de a gyakorlati mun-



ka a kezdetektől archívumi szakemberekkel és kutató tanácsadókkal szoros együttműködésben zajlik.

A Film Foundation nevéhez mára már több mint 900 film felújítása fűződik, de ezeket a projekteket részben más intézményekkel együttműködésben valósítják meg, így az alapítvány fontos szakmai aggregátornak is tekinthető. A kiválasztás önmagában is rangot jelent az adott mű számára, sőt, néha még többet, mert éppen ez biztosítja a felfedezés lehetőségét. Az alapítvány egyik kezdeményezése a World Cinema Project pont azért indult, hogy olyan jelentős, de ismeretlen alkotásokat mutasson be, amelyek periférián levő országokban készültek, esetleg kevesebb figyelmet kapó alkotókhoz köthetők. Ennek megfelelően a rendkívül színes katalógusban mintegy 50 filmet találunk, többek között Egyiptomból, Kamerunból, Kubából és Thaiföldről. A World Cinema Project nemcsak a restaurálásban segít, de forgalmazza is a filmeket, így szerepelhet ugyanabban a kínálatban Xiao Wu *Zsebtolvaj* (1997) és Luis Buñuel *El* (1953) című műve. A World Cinema Project látóterébe egy magyar alkotás is bekerült, ők nyújtottak segítséget Tóth Endre (a későbbi André de Toth) *Két lány az uccán* című filmjének felújításához, ami aztán a 2010-es Cannes Classics szekcióban szerepelt. A film újrafelfedezése nagyban hozzájárult ahhoz, hogy maga a rendező is reflektorfénybe kerüljön és elinduljon azon az úton, amely segíthet elképesztő, de a kánon szempontjából lappangó életművét újraértékelni és láthatóvá tenni a filmtörténetben.

„Túlmutat a klasszikusok listázásán" (Frederick Wiseman: Titicut Follies)

KREATÍV ENERGIÁK

Természetesen rendre készülnek listák a legjobbnak, legfontosabbnak tartott klasszikus filmekről, ezek különösen akkor hatnak, ha egy-egy nagyobb intézmény áll mögöttük. Többek között az Amerikai Filmintézet és a BFI is közzétette saját Top100 válogatását, az olyan klasszikus filmeket kínáló streaming szolgáltatók, mint a MUBI, pedig rögtön megtekintésre kínálják is a filmeket a felsorolásokhoz. A kánonképzés kapcsán azonban nem szabad elfelejteni azokat a filmtörténeti (dokumentum)filmeket sem, amelyek képesek igazán élményszerűen feldolgozni egy-egy témát. Ezek a filmek legtöbbször a filmarchívumokkal szoros együttműködésben készülnek, a gyártás folyamata eleve ösztönzi a témával kapcsolatos mozgóképek felkutatását, digitalizálását. Ezek közül talán a legnagyobb vállalkozás a közelmúltból Mark Cousins 14 órás *Women Make Film* című filmtörténeti road movie-ja, amely a nők filmtörténetben játszott szerepét dolgozza fel a kezdetektől, és amibe Jane Fondától Tilda Swintonig számos jelentős kortárs színésznő bekapcsolódott narrátorként. Egy másik jó példa Martin Scorsese gyakori hivatkozási ponttá vált dokumentumfilmje, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, ami a BFI gyártásában készült 1995-ben. Ebben négy szempont szerint mutatja be személyes kedvenceit az amerikai filmtörténetből, a rendezést elemezve a történetmesélés, az illúziókeltés, a kódolt üzenetek és az újítás szempontjából. Scorsese többek között Emeric Pressburgernek is rajongója, és a sajtóhírek szerint hamarosan egy Pressburgerről szóló dokumentumfilm narrátora lesz, amely feltehetően sokat segít majd abban, hogy a magyar születésű, de Nagy-Britanniában kiteljesedő forgatókönyvíró-rendező ismertsége tovább nőjön. Természetesen az az ideális, ha a filmek önmagukért beszélnek és a vetítések, okosan összeállított programok révén maguktól nyerik meg a közönséget, de az ismeretterjesztéssel egybekötött kurátori munka és a köztiszteletben álló, hiteles nagykövetek szerepe nem lebecsülendő. A klasszikus filmeket bemutató fesztiválok, programok növekvő népszerűsége azt mutatja, hogy a kánon nem valami halott és elvont dolog, egye nagyobb iránta az érdeklődés, és – bár Magyarországon ez még gyerekcipőben jár – mind több helyen állnak ki tekintélyes filmalkotók a filmmegőrzés ügyéért, akik jól tudják, hogy a filmek védelme és életben tartása a saját érdekük is. •

GYÁSZFELDOLGOZÁS ÉS A KAMASZOK // *RUDAS DÓRA*

Mögöttünk az élet



A HALLÁLLAL FOGLALKOZÓ FELNŐVÉS-FILMEK EGYRE ERŐSÖDŐ HULLÁMA OLYAN MINTÁT TÁR ELÉNK, AMELY SEGÍTSÉGÜNKRE LEHET KÖRNYEZETÜNK ÉS SAJÁT MAGUNK MEGÉRTÉSÉBEN IS.

A születésre és halálra a nyugati civilizációban hajlamosak vagyunk ellentétekként gondolni, és bár tény, hogy egyazon eseménynek a két végéről van szó, ha hajlandóak vagyunk ezt keletibb, vagy akár csak tágabb értelemben lineáris helyett ciklikus körként vizsgálni, látható, hogy a két vég közvetlen szomszédjává válik egymásnak. Így nézve pedig az ezekről alkotott elképzeléseink is felülvizsgálatot igényelnek. A halál, mint minden rossz és negatív megtestesítője, míg az élet, mint abszolút pozitivitás, nem maradhatnak ennyire árnyalatlanul szélsőségesek, már csak azért sem, mert ezek a hibásan fixálódott asszociációk modern életünk megrontói is lehetnek. Amennyiben sikerül szoros, ok-okozati kapcsolatban gondolnunk a létezés ezen két végpontjára, az számos értelmetlennek tűnő gyötrelemhez megértést nyújthat.

Természetesen a halálhoz társítjuk a szenvedést, többé-kevésbé el is fogadjuk, de az elmúlás egy átlagos életciklus során ennél jóval többször beköszönt, gyakran szinte teljesen észrevétlenül. Gondoljunk csak a változókorba lépő nőkre, akik termékenységük elvesztése során érzékennyé, érzelmileg labilissá válhatnak, melankóliával és szorongással küzdenek, mert testük – és ezzel lelkük is – kéretlen átváltozásra kényszerül. Míg ennek normalizálására még nem áll teljesen készen a közgondolkodás, sokkal megértőbbek vagyunk a jelenség maszkulin verziójával, az abszurd döntéseket, akár családbontást is igazoló kapuzárási pánikkal, ami szintén egy korszak elmúlásával való megküzdés szövődménye lehet. Sokkalta kevésbé elfogadó azonban a társadalom a tömeges figyelmet csupán nemrég szerző szülés utáni depresszióval, ahol egyenesen megvetéssel kell szembenéznie az érintettnek, mert úgy tartják, ahol egy élet kezdődik, ott nincs helye szomorúságnak. Márpedig a nő, az általa addig ismert formában meghal, hogy a gyerekkel együtt egy anyának is életet adhasson.

Ám, ha alaposan megvizsgáljuk ennél még szokatlanabb helyen is találkozhatunk indokolatlannak tűnő érzelmi mélypontokkal. Amikor az érintetten először csak szokatlan reakciók, enyhébb irritáltság mutatkozik, majd egyre irracionálisabb viselkedést mutat, szinte rá sem lehet ismerni, agresszívvé, lemondóvá válik, elfordul a szeretteitől, megtagadja a segítséget, és egyfajta mélypontot keresve, se veled se nélküled kapcsolatba kerül az élettel, amit egyszerre mintha habzsolna és el is dobna magától.

Aki erről a leírásról a gyászra asszociált, annak igaza volt, aki pedig a tinédzserkorra, annak is. És ez lehet az egyik legmegértetlenebb időszak fel nem ismert igazsága: a felnőttéválás nem (csak) érés, az élet bimbózásának szakasza. A felnövés halál.

Erre a tézisre szemléletes példaként szolgálnak az egyre szaporodó alkotások, amelyek a kamaszkorról szóló mozikat a gyászfolyamattal vegyítik, és láss csodát, sem a felnövéstörténet, sem a gyászfilm struktúrája, illetve hitelessége nem sérül. A *Semmi*, *A stand up királynője*, *Szólít a szörny*, *Amíg tart a nyár*, *Ufóvadászok*, *Most jó* mind arról árulkodik, a halál és a felnövés ellentétesnek hitt eseményei valójában rokonjelenségek, így az sem csoda, hogy feldolgozásuk közel azonos gyászfolyamatot igényel.

TAGADÁS

Mivel az elmúlás élménye konfrontálhatatlanul fájdalmas, a személy mindenáron szabadulni szeretne tőle, melynek kissé gyerekes, de legösztönösebb metódusa – ami nincs, az nem is fájhat alapon – a tagadás. Ezt a filmekben furcsamód épp *feelgood* jelenetekben ábrázolják, de van, hogy szinte a teljes alkotás a betegség ellenére élő, élményeket gyűjtő szekvenciákra hagyatkozik.

Ilyen például a *Most jó* című dráma, ahol a gyógyíthatatlan Tessa egy, a falára írt bakancslistát visz végig, melyeknek része többek között az ivás, bulizás, híressé válás és a szüzessége elvesztése. Egyértelműen látszik, hogy a halál narratívája nélkül mindez egy szimpla tinédzser-film cselekményeként is maradéktalanul adaptálható lenne.

De a svéd *Ufóvadászok* is szinte végig a tagadás állapotáról mesél. Denise apja UFO-vadászat közben nyomtalanul eltűnik, árván hagyva a kislányt, aki azonban nem adja fel a keresést, ha ebben a dimenzióban nem is – azt reméli – egy másikban biztosan megtalálja. Bár a film sci-fi alapokon nyugszik, az alienek kiléténél sokkal hitelesebb képet ad a gyász első stádiumáról, a létezésbe vetett hit és a nemlét, a halál tagadása közé vonva ironikus párhuzamot. A folyton bajba keveredő, rebellis tinilány kiváló demonstrációja annak, hogy valóság elutasítása a folyamat ezen szakaszán, túlzás nélkül földöntúli méreteket ölthet.

HARAG

Amikor a tagadás láthatóan eredménytelen, ám a túlélés és akarás még ott dübörög az illetőben, a tehetetlenség halálosan komoly haragot szül. A *Semmi* című dán film például ezen tehetetlenségből fakadó düh épülését mutatja be. Egy csapat tizenéves azzal szembesül, hogy osztálytársuk egy napon felhagy a tanulással, egy fára költözik és onnan kürtöli világgá, hogy az életnek és benne semminek, nincs értelme. Amilyen bugyutának hangozhat ez elsőre, olyan hevesen felzaklatja a gyerekeket, akik



„A felnövés halál”
(Juan Antonio Bayona: Szólít a szörny – Lewis MacDougall)

tudatalatt nyilván a saját, ugyanezt hajtogató démonjaikkal küzdve egészen véres szélsőségekbe hajlanak, hogy bizonyítsák az ellenkezőjét. Egy halomba szednek mindent, amiért érdemesnek tartják az életet, ami az egyre elfajuló indulatok miatt egy kedvenc cipő után egy gyerekkoporsót, egy kutya fejét, egy levágott ujjat követel tőlük, sőt még az egyik lány szüzességét is. Ilyen az a lázongás, amit az elmúlással való szembenézés képtelensége szül. Természetesen nem csak a *Semmi* beszél erről hitelesen, a harag a tagadás mellett szintén látványos, érzelmi túlfűtöttsége miatt kiemelten fontos eleme minden ilyen jellegű filmnek. A *Szólít a szörny*, anyját fantáziavilágban gyászoló főszereplője egy szoba teljes berendezését zúzza porrá módszeresen, illetve a filmekben tendenciaszerűen visszatérő lopás és rongálás is ennek az állapotnak tudható be. A harag tehát, mint a tinédzserkor jellemző emóciója nem feltétlen a szülő ellen irányuló nyílt támadás, hanem a felnőttéválás ambivalenciája felett érzett, nehezen kifejezhető érzelem, ami – igaz, ami igaz – jellemzően az érintetthez legközelebb állókra projektálódik.

ALKUDOZÁS

Míg a két korábbi stádium grandiózus, hatásos volta által a filmek eladhatóságában is kulcsfontosságú szerepet játszik, addig az alkudozás, kisszerűsége miatt ritkábban jelenik meg a vásznon. De azért tetten érhető, mint a cselekmény elnyújtásának, kifejtésének eszköze – miként az életben is saját történetük meghosszabbítására igyekeznek azt használni a gyászt megélők. Az *Amíg tart a nyár* rákkal küzdő gimnazistalányát például egy igen támogató közeg veszi körül, ami megalapoz annak a normál helyzetben abszurd kompromisszumnak, hogy a szinte idegen Moses, a huszonéves rosszéletű hajléktalan beköltözhessen az értelmiségi család kertvárosi villájába. Ez az alku csak azért jöhet létre az amúgy konszolidált szülők részéről, mert tudat alatt azt remélik, amíg ők eltűrik lányuk betolakodó szerelmét a házukban, addig ő nem hal, nem halhat meg. A *Szólít a szörny* címszereplője pedig három történetet ígér az anyja haldoklását végigkísérő Connornak, mielőtt az ő történetét hajtaná be rajta. És azon túl, hogy a históriák a fiú gyászának sarkalatos pontjait szedik mesébe vígasztalásképpen, kimondtalanul arról is biztosítják őt (és a nézőt), hogy a három történet végéig nem kell majd szembenéznie a legnagyobb félelmével. Sőt, ide sorolható a már említett bakancslista is.

DEPRESSZIÓ

A tinédzserekről gyakran egy izolált, érdeklődését vesztett, nehezen motiválható személyre asszociálunk, szokás is felróni nekik, hogy ugyan mi miatt szomorkodnak, hiszen még előttük az élet. Igen ám, de mi van mögöttük? Egy gyerekkor gondtalansága, a felelőtlenség szabadsága, a felbonthatatlannak tűnő barátságok és a nem tudás okozta boldogság. Ezeket azonban az egyre növekvő értelem, a világra való szélesebb rálátás, és a rohamosan emelkedő felelősségszint nap mint nap lábbal tiporja. Nem csoda hát, hogy az átalakulást – nagyjából úgy, ahogy az embert egy vakációról való hazatérés után – depresszió kíséri. A nagybetűs élet, akárcsak egy hosszú órák önfeledt játéka után medencéből kivánszorgó gyerekre, sokszoros gravitációval szakad rá a fiatalra ezekben az időkben, aki érthetően lesújtva érzi magát. Míg a melankólia az említett filmeket



változó intenzitással végigkíséri, addig *A stand up királynője* éppen ellene megy ennek. Sasha nem tudja elfogadni, hogy környezetében mindenki, különösen édesapja összeomlott anyja öngyilkossága után. Csakis előre tekint, főcélnak tűzve ki, hogy apatikus apját megnevettesse. Hogy szembeszegüljön minden öngyilkossághoz vezető döntéssel, neki muszáj vidámnak, életigenlőnek és erősnek lennie. Miközben ez persze erős tagadás, a svéd dráma arra is rávilágít, milyen széles skálája fordulhat elő azon tüneteknek, amikről nem is gondolnánk, hogy depresszió. Modern korunk erősödő tinédzserkori depresszió-hullámának egyik legveszélyesebb csapdája, hogy a környezet nem látja a jeleket. Persze Sasha esetében mindenki tudja, mi történik, de egy szülő elvesztésénél kevésbé egyértelmű, vagy akár nem is meghatározható élményekkel küzdő fiatalnál a külvilág számára mindebből gyakran csak annyi látszik, hogy boldog, szórakozni jár, tervei vannak. Ez azonban nem kevésbé depresszió, mint amit bárki más átél, épp ezért jó, hogy a film nem azt a momentumot teszi meg kulcsfontosságúnak, amelyet bármely, performanszra kicsúcsosodó felnövéstörténet tenne, hanem a lány első sírását, amely a tagadás, dühkitörések és alkudozás után egy hosszú és fájdalmas út első lépése az elfogadás felé.

„Tagadás, dühkitörések és alkudozás után"
(Shannon Murphy: Míg tart a nyár – Toby Wallace és Eliza Scanlen)

ELFOGADÁS

Mindennek a hullámvasútszerű, szélsőséges érzelmekkel és embertpróbáló eseményekkel szegélyezett útnak a végén az elmúlás vár. Az érintett belátni kényszerül, hogy megoldó mechanizmusai működésképtelenek, miután minden erejét és kifogását kicsavarta a kezéből a kegyetlen rögvalóság. Nem marad más hátra, mint az elengedés és az átalakulás megkezdése, amely a gyászfeldolgozó kamaszfilmekben a konkrét halálesetek mellett a felnövést hozza magával. Connor elfogadva nagymamáját, megkapja elhunyt anyja régi szobáját, Denise elengedi az apját és megtalálja helyét a közösségben, a *Semmi* 8/a osztálya pedig szétszéled.

Ha feldolgozni nem is sikerül, de túlélhetővé válik a gyerekkor elmúlása, amelynek a fentiekből láthatóan a halál szinonímája. Ennek nyomán pedig újragondolandó, hogy nekünk felnőtteknek hol van a helyünk tizenéves rokonaink, barátaink, diákjaink gyászfeldolgozása közben. Mellettük, ha szükség van rá, de semmiképp sem velük szemben, olyan elvárásokat lebegtetve, amiket nem csak bármilyen gyásszal küzdő felnőtt előtt nem emelnénk, de amelyeknek mi magunk sem feltétlen tudtunk megfelelni. Kevés olyan halál van, ahol biztosan tudhatjuk, mi vár a túloldalon, de a felnőttéválás ilyen, érdemes kihasználni az ebben rejlő potenciált. •

TEST ÉS MELODRÁMA 3.: LUCA GUADAGNINO: BONES AND ALL

VARRÓ ATTILA

Szőröstül-bőröstül



GUADAGNINO KAMASZ-MELODRÁMÁIBAN PÁRHUZAMOT VON A GYERMEKBŐL FELNŐTTÉ ÉS A REGÉNYBŐL FILMMÉ VÁLÁS KÖZÖTT – MINDKETTŐ EGYFAJTA ÁTÍRÓDÁS.

Új-Hollywood szerzői újhullámának talán legnagyobb fegyverténye a melodráma műfaj-történetében a kamasz-főhősökre koncentráló felnövés-tematika beillesztése volt a nagy álomgyári szenvedély-történetek sablonjába. Nem csupán azért, mert a különféle peremterületekről (televízió, trash, független művészfilm) nagypályára lépő *auteur*ök maguk is lázadó tizenéveseknek érezhették magukat a papa mozijában, de azért is, mert a sötét, külső erők közé – amelyeket sem legyőzni, sem elkerülni nem tud a melodráma-hős – felvette az elkerülhetetlen testi változást. Míg az öregedést a tömegfilm többnyire hosszas szellemi/lelki folyamatként ábrázolja, amelynek fizikai velejárói nehezen tetten érhető, egyénfüggő és fokozatos transzformáció eredményei, addig a serdülés – akárcsak a végzetes kórok – radikálisan és rövid időn belül lezajló könyörtelen átformálódás: szembeszegülni vele, miként a Halállal, látványos kudarcnarratívát ígér. Ezért is kerülnek a 70-as évekre előtérbe a Pán Péter-szindrómás örökkamasz-hősök, akik álomgyári elődeikkel szemben immár nem kívánnak felnőtté válni (*Diploma előtt, Harold és Maude*): az 50-es évek kamaszdrámáinak hősei még a társadalom ellen lázadtak okkal vagy ok nélkül, sikerrel vagy mindhiába – utódaik legfőbb ellenfele az idő, maga a Változás, amely rákényszeríti őket önmaguk újraértelmezésére, helyük, szerepük önálló megtalálására életük hátralévő részére. A serdülő test ugyanis nem egyszerűen átformálódó, de egyben átíródó test is: túl azon, hogy külső változásokon megy keresztül, alapvető funkciók alakulnak ki/át benne, elsősorban a szexuális érés révén – a pisilőből hímtag lesz, az ovuláció anyaságra alkalmassá teszi a méhet, a bébiháj gömbölyű csípővé, fenékké formásodik. Nem csoda, hogy pubertás és szerzőiség közös nevezőre került a melodráma szélmalomharcaiban: a félelem a szerzői test kényszerű átíródásától, a független, korlátokra fittyet hányó művészfilmes önkifejezés önkifejezési törekvések meghiúsulásától az intézményes keretek között, tökéletes műfaji táptalajra talált a szenvedélyes szenvedés meséiben.

•

Az átíródás, a funkcionális változás, az elkerülhetetlen adaptálódás problematikája űzi vissza újra és újra a tizenévesekhez az olasz művészfilmes közegből immár ünnepelt hollywoodi rendezővé avanzsált Luca Guadagninót, akinek bő negyed százados játékfilm-pályája két párhuzamos szálon zajlik: vannak a Tilda Swinton-opuszai, ahol mindig más műfaji köntösbe bújtatja androgün fétisszínésznőjét a *The Protagonists* kísérletező doku-thrillerétől a *Szerelmes lettem* nagypolgári románcán és a *Vakító napfényben* noir-drámáján át a *Suspíria* rémfilmjéig – és vannak a felnövés-történetei, amelyek akár a szex (*Melissa P.*) akár a románc (*Szólíts a neveden*), akár a horror (*Bones and All*) zsánertematikájából válogatnak, végsősoron mindig kamasz-melodrámaként végzik. Guadagninótól persze a Swinton-filmeknél sem áll távol a melodráma – elég a *Szerelmes lettem* háromzsebkendős fináléjára vagy a *Medence*-remake az alapfilmhez képest jócskán feldúsított személyes konfliktussorozatára gondolni –, de három serdülés-története esetében már maga a testi változás olyan kíméletlen alapkonfliktusként jelenik meg, amely az adott történet drámai konfliktusával társulva legyőzhetetlen súlyként telepszik a főhősre. A *Melissa P – Minden este 100-szor kefével* és a *Szólítsd a neveden* olaszországi coming-of-age párosánál egyaránt a szexuális érés taszítja a tizenéves főhősöket a szenvedés és szenvedély viharos határsávjába, mivel egyikük nemisége sem illeszkedik a megszokott keretek közé. A nimfomániájával szembesülő 15 éves Melissa számára nem csak az jelent folyamatos lelki gyötrelmet, hogy csupa sérült lelkű, beteges, kizsákmányoló fiúval/férfivel hozza össze balsorsa, de az is, hogy lebírhatatlan libidója a legmegalázóbb helyzetekben is maga alá gyűri, örvénymélybe húzva – Elio, a 17 éves, koraérett kamaszfiú számára a biszexualitás jelenti a testből fakadó melodráma-konfliktust a 80-as évek konzervatív Olaszországában: döntenie kell a normalitást jelentő magakorú szomszédlány és a hét évvel idősebb, amerikai vendég-hallgató álompasija között, akiről sokáig még azt sem tudja, hogyan fogadná testi közeledését. Míg Guadagnino az első filmben – miután felturbózta az alapregényből hiányzó extra-csapásokkal, az imádott nagyi halálától a végre megtalált igaz szerelem elvesztéséig – megtoldja a regény happy endjét egy csodás megtisztulással, amely egy csapásra kirántja Melissát a mélyből egy családi összeölelkezős mesei befejezés kedvéért, addig a *Szólíts a neveden* épp ellenkezőleg viszonyul a feldolgozott irodalmi műhöz és – levágva a húsz évvel későbbi megbékélést a két szerelmes férfi között – egy szívszorító, hosszú zokogással ér véget: miután Elio a rögösebb utat választva elutasítja barátnője érzelmeit, megtudja, hogy élete szerelme hamarosan megnősül New Yorkban.

Túl azon, hogy Guadagnino sötét (*Melissa P.*) vagy tragikus (*Szólíts a neveden*) olvasatot adva a szexuális érésnek, magát a felnőtté válást ábrázolja elkerülhetetlen sorscsapásként, egyfajta önreflexív pluszréteget húz mindkét filmjére, a hozzáadott művészet-motívumok révén. Melissa naplóíró kamaszlánya szokatlan



„Elkerülhetetlenül feloldódik a másikban"
(Luca Guadagnino: Bones and All – Taylor Russell és Timothée Chalamet)

érzékenységgel és önismerettel vall érzelmi problémáiról (a naplóregény formát a belső narrátorszövegek őrzik) – ám emellett a rendező sajátos látásmódú rajztehetséggé módosítja a filmvégi megváltó fiút, aki a Melissáról készített képekkel mutatja meg a lánynak az igazi arcát, kimenekítve a serdülés szexpoklából: a kétféle átírás, az elkerülhetetlen fizikai és a megváltó képzőművészi szemben áll egymással. Mintha a film azt sugallaná, egyedül a művészi szabadság menthet meg a kizsákmányoló, lealacsonyító felnőttvilágtól – egyfajta kulcsként Sohaországba, ahol sosem kell felnőni: ezt jelképezi a fantáziaszerű zárójelenet napfényes temetője, ahol a hősnő újra kislánnyá válik. A *Szólíts a neveden* legjelentősebb, többször is felbukkanó pluszmotívuma a regényhez képest az ókori görög szobrászat, amely Guadagnino és a professzor-apa szemében egyszerre jelképezi a test „időtlen kettősségét" a hellén szobrok erőteljes izomzatával és kellemes gömbölydedségével (lásd a rendezői életművön végigvonuló gender-homályzónákat), valamint az átjárhatóságot a két nem között (a Garda-tóból kiemelt férfiszobrok két társából évszázadokkal korábban Vénuszokat öntöttek) – a művészi átdolgozást. A film főhőse ezúttal is művészpalánta, aki lenyűgöző gitárátiratokat készít klasszikus zeneművekből, egyfajta adaptátorként: a (meleg) szerelem azonban belőle is képzőművészt farag, amikor egy absztrakt nyelvi transzformációt önkielégítése során konkrét szoborrá formál. A film (és regény) híres jelenete a kajsziba ejakulálásról egyrészt az Oliver feneke iránti vonzalom megtestesítésének aktusa, másrészt barackhúsba öntése annak az Oliver által kifejtett nyelvi összefüggésnek, amely a latin *praecox* („főzés előtti", éretlen) és az olasz *albicocca* (kajszibarack) között van, több évszázadnyi görög és arab módosulás révén. A kajszimag helyére töltött magömlés műalkotása a vágyott férfinek szól (aki a regényben kéjesen fel is falja), ugyanakkor egy művészi fejlődésről, szintlépésről is: nem csak egy újabb variáció létrehozása valamelyik ismert műből – a szavak láthatóvá (sőt tapinthatóvá, ízlelhetővé) alakítása egyben a saját érzelmekkel, szenvedéllyel és szenvedéssel, való megtöltése is.

Melissa és Elio felnövés-története eltérő módon tekint a mozgóképes adaptálására: 2005-ben a rendező még az írott mű egyéni olvasatát és szépségének vizuális konzerválását látja benne, egy domináns filmművészi értelmezést, amely megnemesíti a pornográf botránykönyvet (a film számos szaftos szexjelenetet kihagy a műből, egyetlen szerelmi szálra szűkítve epizodikus történetét) – 2017-ben már a személyes művészi felülírás/átformálás szimbólumaként (is) használja az alapregény meleg románcát: egy rangos irodalmi alkotás nem igazán szorul művészi megváltásra, csupán akkor érdemes filmet készíteni belőle, ha a rendező a magáévá teszi, beleilleszti személyes jegyeit, anélkül, hogy erőszakot tenne rajta. Elio és Oliver egyenrangú párkapcsolatában nincs csábító és elcsábított, csupán egy minden tekintetben *kész* férfi, akiből életre szóló szerelmet farag magában egy „éretlen" fiú – mint ahogy a *Szólíts a nevedent* megelőző (*Vakító napfényben*) és követő (*Suspíria*) két Guadagnino-*remake* is radikálisan más filmet farag a híres alapművekből. A 2010-es években az olasz sztárrendező már kizárólag adaptációkat készített (egyetlen kivétel az

Amik mi vagyunk tévésorozata), majd az új évtizedet is egy bestseller megfilmesítésével kezdi, amelyben nem csak ismét egy saját testével hadban álló tinédzser-főhőshöz nyúl, de a horrortematika leple alatt visszatér kedvelt műfajához, a melodrámához is. A *Bones and All* (a regény magyar címén: *Szőröstül-bőröstül*) kannibál-románca két tizenéves *ghúl* között, akik nincstelen nomádként bejárják az amerikai Közép-Nyugatot, a helyi *redneck*-kínálatból csillapítva szörnymivoltukból fakadó, leküzdhetetlen éhségüket, tökéletes horror-metaforát kínál a Guadagnino-féle serdülés-tematikához. A regény szexuális kannibalizmusa, amely a 16 éves Marent az udvarló fiúk elfogyasztására kényszeríti nyolcéves korától, egyben súlyos érzelmi konfliktus forrása is, mivel a lány – szörnytársaival ellentétben – képtelen szabadulni a bűntudatától és megbékélni étvágyával. Ám a rendező immár nem éri be néhány húzással és pár saját motívum elhelyezésével: hasonlóan a *Suspiriá*hoz számos alapvető változtatást hajt végre Camille DeAngelis szövegén, amelyekkel jóformán az ellentétére fordítja – a kamasz-trilógia zárásaként eljutva az adaptációhoz, mint totális művészi kisajátításhoz, vagy stílszerűbben: bekebelezéshez.

A 2022-es *Bones and All* egyik legfontosabb változtatása, hogy az alapregény „menekülő-szerelmesek" roadmovie románcához hozzátesz egy nagy adag melodrámát, többek között teljesen átírva a finálét, amely az eredeti kannibál-szerelmi aktust három egymást követő érzelmi traumával teszi átvitt értelemben is szívszaggatóvá. Guadagnino már a történet közepétől tragikus szerelmi viszonnyá mélyíti a két csodás ifjú kannibál kapcsolatát (árulkodó módon egy mészárszéken a vágómarhák között); Lee, a fiú is kap egy Marenéhez hasonló melodrámai háttértörténetet, amely ezesetben az erőszakos, zsarnoki apa elfogyasztásához kapcsolódik; valamint az is extra érzelmi konfliktust ad az alaptörténethez, hogy az antagonista az eredeti horror-motiváció helyett viszonzatlan szerelmi közeledése miatt tör végül a hősnő életére. Mint ennyiből is látszik, a *Melissa P.* és a *Szólíts a neveden* feldolgozásától eltérően az adaptátor rendező egyetlen jelentős szereplőt, konfliktust és alapmotívumot sem hagy érintetlenül: változtatásainak többsége abból fakad, hogy szerzői viszonyulása a történethez gyökeresen eltér az írónő hozzáállásától. Míg DeAngelis – nem mellesleg vegán-propagandának szánt – sötét *young adult*-rémregénye arról szól, hogyan békél meg egy felserdülő emberevő saját szörnyetegmivoltával, Guadagnino inkább két kirekesztett másként-táplálkozó egymásra találásának és tragikus szerelmének szentel lírai románcot (egyfajta kannibál-verziójaként az *Amik mi vagyunk* transzszexuális *love story*-jának). A rendező mindkét korábbi kamaszfilmjénél erősebb érzelmi trauma kapuján át vezeti hősét a felnőttkorba, ötvözve azok befejezését: egyrészt ott a *Szólíts a neveden* jeges magánya (amelyet ezúttal is üres enteriőrök sorozatával fejez ki), másrészt Melissa visszatérése az időtlen mesevilágba, ezúttal egy – a távol-keleti melodrámák által kedvelt – romantikus flashback-idill formájában. Míg a regény befejezése egy boldogabb jövő kezdetét üdvözli, a film zárlata egy boldogabb múlt végét siratja: DeAngelis Marenjénél a finálé emberevése pusztán egy *ghúl* megkorduló gyomorának műve, a filmverzió minden lehetséges melodrámai eszközt bevet (végzetes véletlen, önfeláldozás, magány), hogy egy rendhagyó szerelem rendhagyó halálát lássuk benne.

Ha Cronenberg önreflektív melodrámáiban a test a művészi önkifejezés terepét jelenti (*Pillangó úrfi*, *Karambol*, *A jövő bűnei*), Aronofsky-nál pedig a szerző és műfajtest viszonyáról mesél (*Pankrátor*, *Fekete hattyú*, *Bálna*), Luca Guadagnino tinitest-trilógiájában (valamint részben a *Suspiriá*ban) az irodalmi művek elkerülhetetlen változásai a „filmmé válás" során kerülnek a középpontba. Noha a rendező a harmadik opuszhoz már nem olyan alapregényt választ, ahol a fiatal hősöknek közük lenne a művészethez (az egyetlen kreatív alkotásnak tekinthető több méteres hullahaj-fonat épp az antagonistához kötődik), a filmverzió legfontosabb pluszjelenete több ponton is rávilágít a *Bones and All* önreflektív olvasatára. A meleg színezetű kannibál-páros elmondása szerint (akikkel Maren és Lee egyik éjjel összeakad) létezik az emberevésnek egy magasabb szintű, tisztább – hovatovább művészi – formája, amely során nem csupán belakmároznak az áldozatból, de „mindenestől, a csontokkal együtt" elfogyasztják, egyfajta transzcendens egyesülés gyanánt – ez a motívum köszön majd vissza a melodráma-finálében, a nagy szerelem végső tanúbizonyságaként. Míg a regényben szó sincs ilyesmiről (a természetfeletti lényeket jelentő *ghúl*ok maradéktalanul elfogyasztják prédáikat), Guadagnino megfosztja szörnyeit ettől az irracionális vonástól és a hozzáírt igehirdető „művészpárossal" (amelynek egyik tagját az a David Gordon Green alakítja, akinek nevéhez a *Halloween*-franchise radikális szerzői átértelmezése kötődik) jelzi a kannibalizmus és az adaptáció közé helyezett egyenlőségjelet – pontosabban a kétféle adaptáció közötti lényegi különbséget. A film három központi emberevője eltérő módon viszonyul saját rémtetteihez, de abban megegyeznek, hogy alapvetően az éhség kényszere hajtja őket, akár mély bűntudattal, akár jogos bosszúként, akár perverz élvezettel hajtják végre: egyfelől csak tetszőleges részeket hasznosítanak a testből (lásd Lee mellkas-harapásait vagy a hajfonatot), másfelől mindössze szükségszerűségből teszik és pénzt szereznek vele – hasonlóan a tömegfilmes adaptációhoz, ahol a készítők egy sikeres irodalmi mű piaci igényekhez szabott feldolgozásából élnek. Ám ha egy szerzői filmes nyúl egy korábbi szerzői műhöz, mindig ott a kényelmetlen kérdés, mennyiben tekinthető a végeredmény saját személyes alkotásnak – meglehet, csupán akkor, ha az alapművet maradéktalanul átformálja saját képére, akár az eredeti alkotó ellenében (lásd a számtalan korábbi példát Kubricktól Godardig). Guardagnino két remake-je és a *Bones and All* regényfeldolgozása ezt a felemésztő-stratégiát követi (részben a forgatókönyvíró David Kajganich-nak köszönhetően, aki pont ugyanezt tette már első munkájában, a 2007-es *Invázió*ban is): az adaptáció immár nem csupán az alapmű megváltása (*Melissa P.*), és több a személyes érzelmekkel való megtöltésénél (*Szólíts a neveden*) – olyan „úgy szeretlek, megeszlek" kapcsolat, ahol az egyik fél elkerülhetetlenül feloldódik a másikban, megszűnik létezni és a kannibál-szerző emlékeiben, érzéseiben, gondolataiban él tovább.

CAMILLA DEANGELIS: SZŐRÖSTÜL-BŐRÖSTÜL, GABO, 2022.

Képregény-legendák

THI BUI: THE BEST WE COULD DO
BENKE ATTILA

Feljegyzések a vietnámi pokolból



THI BUI KÉPREGÉNYBEN MESÉLI EL A VIETNÁMI HÁBORÚT MEGÉLT CSALÁDJA TÖRTÉNETÉT, TUDATOSAN KERÜLVE AZ AMERIKAI FILMEK SZTEREOTÍPIÁIT.

A vietnámi háború (1955–1975) globális emlékezetét az olyan népszerű amerikai filmek határozzák meg, mint *A szarvasvadász* (1978), az *Apokalipszis most* (1979), a *Született július negyedikén* (1989), a *Hajnali mentőakció* (2006) vagy *Az öt bajtárs* (2020), amelyek a hollywoodi sztárok által eljátszott amerikai katonák szenvedéssel vegyes hősi helytállásaként mutatják be a konfliktust. A fősodorban nagyon ritkán érvényesül a vietnámiak szemszöge, Oliver Stone *Ég és föld*je (1993) az egyik szabályt erősítő kivétel, ami már csak azért is felemásan teljesíti a küldetését, mert vietnámi főhősei javarészt tört angolsággal, nem pedig anyanyelvükön beszélnek. Merőben mások a vietnámi (származású) rendezők a tragédia valódi főszereplőinek perspektívájából készült művei, mint például a *Németország nulla év* (1947) párdarabja, a *Lány Hanoiból* (1974) vagy a *Menekülés az összeomlástól* (2006), ami egy vietnámi család utazásának történetét fejti fel Saigon, Dél-Vietnám fővárosa 1975-ös eleste után. A társadalmi-politikai témákkal, így a menekültpolitikával gyakran foglalkozó vietnámi-amerikai képregényművész, Thi Bui (*Drága idő*, 2017, *Menekültből fogoly*, 2018) ezek sorához csatlakozott a 2017-ben megjelent *The Best We Could Do*-val (a továbbiakban: *A legjobb, amit tehettünk*), ami a két másik, részben önéletrajzi ihletésű képregény, Art Spiegelman *Maus*ának és Marjane Satrapi *Persepolis*ának a párdarabja, azaz példázatszerű személyes élettörténeteken keresztül mutatja be a háborús szorongás, a diktatúra, az idegen országba kényszerült menekült és az összetört álmok generációkon átörökített traumáit.

Már a szerzőnő születése is erősen szimbolikusnak tekinthető: három hónappal Saigon (ma Ho Si Minh-város) eleste, vagyis az észak-vietnámi kommunista hadsereg bevonulása előtt (1975. április 30.) jött a világra. A bevonulás a dél-vietnámiak, így Thi Bui családja számára katasztrófa volt, a haza megszűnését jelentette Bui a képregényben Bónak nevezett édesapja szerint, akit meghurcoltak a kommunisták. A francia uralom alatt a gyarmatosítókkal kooperáló gazdag családból származó anyát (a képregényben Ma) különösen gyanúsnak tekintették az új rezsim képviselői. Sőt, nemcsak őt, hanem a korábbi amerikai támogatás miatt a kollektív bűnösség jegyében minden délit „nguy"-nak neveztek, ami annyit tesz, „hamis" vagy „csaló". Bo és Ma egyik napról a másikra azt tapasztalták, hogy az ország, ami persze addig sem konfliktusoktól mentesen (a dél-vietnámi hatóságok kommunistagyanú miatt zaklatták a családot 1975 előtt), de a hazájuk volt, gyakorlatilag ellenük fordult. Az új Vietnámban már ellenségnek érezték magukat, főleg, hogy a propaganda az idősebb gyermekeiket is arra buzdította az iskolában, hogy jelentsenek akár szüleikről. Bót pedig az édesapja, Thi Bui nagyapja – aki még 1945 után csatlakozott a Viet Minhhez, a kommunista függetlenségi mozgalomhoz – a saját felesége, azaz Ma ellen uszította. Az ideológia és a diktatúra tehát kettészakította és megszentségtelenítette még a családot is. Thi Bui családtörténete ezen a szomorú fordulaton keresztül példázza, hogyan válik valaki migránssá, azaz rövid időn belül hontalanná. Ő maga tulajdonképpen hontalannak született, hiszen Saigon eleste már biztosnak látszott, amikor a világra jött, a háborút Dél-Vietnám lényegében elveszítette, amikor 1973-ban az Egyesült Államok a fegyverszüneti megállapodás értelmében elkezdte kivonni csapatait. A kommunista hatalomátvétel és az ellenséges légkör miatt Thi Bui családja gyakorlatilag 1975-ben hazátlanná vált, így az 1978-as útra kelés, a veszélyes nyílt vízi hajózás (egy folyami hajóval indultak el Malajzia felé a Csendes-óceánon több más menekülttel együtt) már nem tekinthető éles határnak a kiábrándult



és megtört Bo és Ma számára. Ekkorra már nem létezett számukra az a Vietnám, amelyben felnőttek és ifjúkorukat élték. 2017-ben, a képregény megjelenése idején és ma is aktuális, fájdalmasan ismerős „élmény" ez az emberek milliói számára, akik rezsimváltások és háborúk miatt kénytelenek útra kelni Nyugatra, a jobb élet, egyáltalán a túlélés reményében, legyen szó a szíriai konfliktusról, a tálibok újbóli afganisztáni hatalomra kerüléséről, vagy az orosz-ukrán háborúról.

Thi Bui alkotásának a tézise és mozgatórugója is egyben az, hogy Vietnám tragikus közelmúltjának és a hontalanná válásnak a traumáját generációkon át hordozhatja a menekült, ahogy az Buijal is történt. A szerzőnő számára *A legjobb, amit tehettünk* elkészítése egy pszichoterápiával ért fel, és azzal a reménnyel zárja le a történetet, hogy már Amerikában született tizenéves fia talán képes lesz tiszta lappal kezdve másként tekinteni a jelenlegi hazára és az „őshazára", Vietnámra (Bui bizonytalanul azt írja, hogy „talán ő már szabad lehet"). A szerzőnő egyetemi szakdolgozatához készített kutatása ihlette a képregényt: interjúkat készített a szüleivel, amelyek során azok életükben először feltárták lányuk előtt a történelem viharai által formált személyes élettörténetüket, így kibeszélhették az évtizedes traumáikat. A képregényben ugyanis fontos motívum, hogy Bo passzív, hirtelenharagú, nem tekinthető ideális apának, megkeseredett, frusztrált ember. Viselkedése már gyerekként is megijesztette Thi Buit és testvéreit, a szerzőnőt ez sarkallta arra, hogy kiderítse, miért ilyen az édesapja. A generációkon átívelő traumák szimbolikussá teszik a képi világot, amelyet végig, még az utolsó, félig optimista jelenetben is, amelyben Bui a vízben önfeledten úszó fiát nézi, a vörös, a fekete és a fehér tónusai, árnyalatai uralnak. *A legjobb, amit tehettünk* képei olyan hatást keltenek, mintha folyamatosan lángolnának és füstölnének egy bombatámadást követően. Bui hatásosan érzékelteti, mit is jelent a traumatizáltság és a „menekültreflex": már Kaliforniában élnek, amikor a család lakása alatt élő idős pár otthona kigyullad és a tűz eloltásáig mindenkinek el kell hagynia az épületet. Ebben a jelenetben még markánsabbá válik a vörös-fekete, tűzhatású képi világ, az olvasóban is felidézi nemcsak a vietnámi háború, de általában a háború tipikus képeit. A „menekültreflex", vagyis az, hogy a család tagjai a tűz első jelére ösztönösen megragadják okmányaikat, legfontosabb értékeiket, és menekülnek az épületből, átsegíti őket ezen az életveszélyes helyzeten is. Thi Bui definíciója szerint ez az ösztön azokban alakul ki, akik háborúk és diktatúrák közepette élték le az életüket, sőt szerinte azok is öröklik, akik nem emlékezhetnek ezekre a borzalmakra csecsemőkoruk okán vagy azért, mert még nem is éltek. Ez a fogalom és a bombatámadást követő tűz és füst keverékére emlékeztető képi világ a viharos huszadik századot megélt vietnámiak tapasztalata, Bo és felesége, illetve az ő családjaik, Thi Bui nagyszüleinek a tapasztalata is, hiszen a gyarmatosítók elleni harcok és a második világháború Vietnámot is súlyosan érintették (éhínség, terror, tömeggyilkosságok). Az agresszió folyamatos volt, csak az agresszor (franciák, japánok, amerikaiak, kommunisták) változott. Szintén erős szimbólum a sakktábla és az „emberi hangyák" képe, ami parabolikus modellszerű, általánosítható a háborúk sújtotta országokra és túlélőikre. A sakkbábuk a hatalmasságokat és végrehajtóikat szimbolizálják, az átlagemberek viszont, ha tehetik, nem harcolnak, hanem megkísérelnek átlavírozni a „sakktáblán" a bábuk között, akár a hangyák.

„A viharos huszadik századot megélt vietnámiak tapasztalata"



Mindennek következménye a „menekültreflex" kialakulása mellett az álmok összeomlása. Különösen fontos ebből a szempontból az anya, Ma karaktere. Az apának is voltak álmai, élhető, nyugodt életet szeretett volna teremteni a családjának, de Ma szálán speciálisan a női emancipáció és az anyaság közti feszültség tükrében jelenik meg az örök háború és a gyarmatosított ország vietnámi problémaköre. Thi Bui édesanyja nem akart korán családot alapítani, orvos szeretett volna lenni, külföldön kívánt tanulni, jó darabig direkt tartotta távol magát a komoly kapcsolatoktól. Eszmei érésében fontos szerepet játszott, hogy a gyarmatosításról olvasott könyveket, a nők függetlensége és a franciáktól független vietnámi identitás gondolatának a kialakulása összeforrott Ma élettörténetében: szinte egy időben határozta el, hogy az elit iskoláin kívül nem beszél franciául és jó darabig nem megy férjhez. Tudatosan el akart szakadni Vietnámtól, ami folyamatos politikai krízisei és elnyomó rezsimjei miatt egyre inkább gátolta a személyes szabadságot és az önmegvalósítást. Bo mint vietnámi férfi belépését az életébe és a családalapítást egyfajta röghöz kötésként értelmezte a lányának adott interjúi során. Fájdalmas is volt a szerzőnő számára a felismerés, hogy Ma a családnélküli korszakát tartja legboldogabb éveinek, illetve az a tény, hogy Bóval csak azért maradt együtt, mert férjét megfertőzte a tuberkulózis, és úgy tűnt, nem él már soká. Ilyen módon az anya tulajdonképpen önmagában is a gyarmatosított, megszállt, majd az egyén álmait összezúzó kommunista diktatúra által tönkretett Vietnámot szimbolizálja. *A legjobb, amit tehettünk* tehát rendkívül összetett alkotás, ami egyaránt szól a mindenkori háborúk ellen és az ezek miatt hontalanná váló, traumatizált menekültekért. •

BESZÉLGETÉS SZAKONYI NOÉMI VERONIKÁVAL

„Legyen remény"

FORGÁCS NÓRA KINGA

SZAKONYI NOÉMI VERONIKA ELSŐ NAGYJÁTÉKFILMJE EGY NYÍLT ÖRÖKBEFOGADÁS TÖRTÉNETE. A *HAT HÉT* ELNYERTE A MAGYAR FILMKRITIKUSOK FŐDÍJÁT.

Szakonyi Noémi Veronika a Budapesti Corvinus Egyetemen nemzetközi kapcsolatok szakon szerzett alap- és mesterdiplomát, Erasmuson járt Jénában, szakmai gyakorlaton Washingtonban. Magyar-kínai állami ösztöndíjjal Pekingben nyelvet tanult, majd filmkészítőként diplomázott a Pekingi Filmakadémián. Ezt a Színház- és Filmművészeti Egyetem dokumentumfilm-rendező mesterképzése követte, itt ismerkedett meg későbbi férjével és állandó alkotótársával, Vincze Máté Arturral, akivel Match Frame Productions néven filmgyártócéget is alapítottak. Már együtt utaztak New Yorkba, hogy elvégezzék az NYU független játékfilmes mesterképzését.

•

• Mit emelnél ki, melyik képzési helyszín és kultúra mit adott neked?

A Corvinuson nyitottságot és alázatot tanultam, emellett bejárhattam ösztöndíjakkal a világot, ez magabiztosságot és talpraesettséget adott. Pekingbe megérkezve minden provokált, mindent szerettem volna mélyebben megismerni, mindenben kerestem a kapaszkodót. Furcsa kontraszt, de a diktatúrában hamarabb meg lehet találni a lehetőségeket, mint a szabadságban, a kínai környezet elsősorban a lehetőségek meglátására ösztönzött. A kollektivista társadalomból is adódik, hogy nem az egyén, hanem a közösség volt a középpontban, így megtanultam csapatban dolgozni. New Yorkban ennek az ellenkezője, totális individualizmus és az „én" teljes felértékelődése várt. A szabadság mérhetetlensége mellett az volt a legfőbb benyomásom, hogy a felszínen maradáshoz itt folyamatosan újra kell gondolnom magam, ami rengeteg szorongással, stresszel járt. Az SZFE a szintézist adta meg. Budapest mindennek a kiindulópontja, a hely, ahol össze lehet fűzni a szálakat. A gyökerek ide kapcsolnak, itt biztonságban érzem magam, érzelmi sűrűség vesz körül.

• Mi kell ahhoz, hogy valaki ilyen pályát járjon be ennyire fiatalon?

Szerencse, tudatos tervezés, bátorság és nyitottság. Mindennek meglátni a fonákját. Támogató családi háttér, ez a legfontosabb.

• Dokumentumfilmjeid politikai elítéltekről, menekültekről, visszaeső bűnelkövetőkről forgattad. A Hat hét *az örökbefogadási folyamatban az életet adó anya nézőpontját emeli ki. Rendre olyan hősöket találsz, akik határhelyzetbe kerültek, és az érdekeiket nem képviseli senki. Mi fog meg, mi érdekel téged ezekben a sorsokban?*

Izgatnak a határhelyzetek. Azt gondolom, a legtöbb embernek van mozgástere, ha kicsi is, de van. A lehetőségek kérdése azokban a fullasztó helyzetekben a legizgalmasabb, amelyekbe az emberek vagy kényszerből, vagy a választásuk alapján kerültek, hogy azután egy érzelmileg kiélezett szituációban kelljen helytállniuk. Nagyon érdekel az emberek viselkedése ezekben az állapotokban, szeretném megérteni őket, szeretnék alternatívákat kitalálni a reakcióikra és szeretném, ha mindez rezonálna a valósággal. Ebből a szempontból az összes történetem dokumentarista indíttatású.

• A nyílt örökbefogadás témájára hogyan találtatok? Miért döntöttetek a dokumentumfilmes feldolgozás helyett a játékfilm mellett?

Az alkotótársam és férjem, Máté szíve közepe az örökbefogadás témája, sok dokumentumfilmben foglalkozott már vele, és most is dolgozik egy filmen, amely a nemzetközi örökbefogadásról szól. Ő mesélt nekem a jogszabályról, amelynek értelmében az örökbeadóknak és az örökbefogadóknak nyílt örökbefogadás esetén is hat hét áll rendelkezésére, hogy meggondolhassák magukat. Sokáig kerestük a szereplőket egy dokumentumfilmhez, de végül arra jutottunk, hogy ebben az érzékeny időszakban mégsem lenne helyes forgatnunk. Nem akartuk, hogy a kamera jelenléte miatt döntsenek így vagy úgy az érintettek. Úgy éreztük, hogy fikciós filmben viszont nagyon jól működne ez a konfliktus. Az NYU-n az első félévben ráadásul Máté már készített egy rövidfilmet, amelyben az életet adó fiatal lány bekopog az örökbefogadó párhoz, hogy látni szeretné a babát. Már akkor éreztük, hogy ezt a helyzetet ki akarjuk bontani. Amikor a pandémia miatt hazamenekültünk New Yorkból, Romwalter Judit, a *Hat hét* leendő producere keresett meg bennünket, hogy adjuk be az anyagot a frissen kiírt tévéfilmes pályázatra. Így, Juditnak köszönhetően lett játékfilm a témából. Persze minden korábbi kutatást felhasználtunk, és sok további érintettel beszéltünk a forgatókönyv megírásához.

• A Hat hét*ben nincs szó politikáról és csak kevés figyelem jut az örökbefogadó párra is – annak érdekében, hogy a fókuszba a gyermekét örökbeadó nagykamasz Zsófi karaktere kerülhessen. Hogyan egyensúlyoztatok a forgatókönyv írásakor?*

Az első nagy döntés az volt, hogy az anya vagy az örökbefogadó házaspár szemszögét válasszuk-e. Hetvenperces tévéfilmre pályáztunk, tudtuk, hogy mindkettőt nem tudjuk bemutatni. Abban a pillanatban jobban érdekelt bennünket az anya perspektívája, úgy döntöttünk tehát, hogy ezzel megyünk tovább. Innentől Mátéval és a forgatókönyvíróként szintén velünk dolgozó Daoud Dániellel csak az volt fejünkben, hogy a lehető legpontosabban és legőszintébben mutassuk be az életet adó anya helyzetét. Minden, ami ebből a nézőpontból hiteles, az a része a történetnek, ami nem, az pedig nem fér bele. A második komoly dilemmát a történet kezdőpontjának kijelölése jelentette. Az abortusz kérdését nem hozhattuk be, hiszen az önmagában olyan döntéshelyzetet eredményezett volna, amely saját filmet igényelne. Tehát aközött kellett választanunk, hogy a szülés előtt kis idővel kezdjük elmesélni a történetet, vagy a szüléssel indítunk. Mivel sze-



Szakonyi Noémi Veronika:
Hat hét
(Román Katalin)

rettünk volna egy edukatívabb jelleget, ezért a szülés előtt néhány héttel kezdtünk. Éreztük, hogy Zsófi döntése súlyának az átérzéséhez kell az örökbefogadó pár drámájának megismerése is – de, Schulze Éva dramaturgiatanárunk szavaival élve, csak a szükséges és elegendő mértékben.

• *Andrea Arnold filmje, az* Akvárium *jutott az eszembe a* Hat hét*ről. Minden filmes eszköz azt a célt szolgálja, hogy létrejöjjön egy különleges, egyszerre intim és kívülről látott női szubjektivitás. A* Hat hét *számomra testfilm. Zsófi testének változása szorosan összefonódik a karakter kibontásával – a terhesség elrejtésétől majd lassú megmutatkozásától elfojtott fájdalmon és lábszárra kúszó vércsíkon át egészen olyan finom jelzésekig, hogy szőke haja kiengedése vagy szoros copfba fogása hogyan jelzi a kontroll elengedésének és visszavételének dinamikáját. Te mit gondolsz erről?*

Andrea Arnold *Akvárium* című filmjét még a Pekingi Filmakadémián mutatták meg nekünk. Tátott szájjal álltam, és azt éreztem: Úristen, ha így is lehet filmet készíteni, akkor én minden áron szeretnék. Nagy hatással volt rám, és a *Hat hét* készítése során is az egyik inspirációs forrást jelentette. Testfilmnek a filmünket először Nagy V. Gergő nevezte, aki az NFI részéről segített fejleszteni a forgatókönyvet. Mi elsőre csak írtuk, ami jön, nem gondolkodtunk ilyen fogalmakon. Utána viszont éppen az ilyen definíciók segítettek rendszerezni, strukturálni a motívumokat. A kontroll valóban fontos motívum volt számunkra. Mindig is olyan karaktert álmodtunk, aki mindent próbál kontroll alatt tartani, igyekszik elnyomni az érzéseit. Nagyon érdekelt minket, hogy ez a kontroll hogyan esik szét, amikor valami más születik meg. Háromszor van szerzett zene a filmben, ez Sperling Andor zeneszerző érdeme. Én úgy szoktam mondani: amikor a test lázad. Amikor sejtszinten történik valami Zsófiban, és hiába akarja elnyomni, lefojtani, nem tudja: a testnek és a léleknek együtt kell működnie, harmóniában.

• *A másik ide illő fogalom: a viselkedésfilm. Minden információnk Zsófi megfigyeléséből származik. Hogyan alakítottátok ki az ő követésére alkalmas vizuális nyelvet és ritmust?*

Fontosnak tartottuk, hogy tényleg minden az ő személyéből eredjen, minden a karakter megismerését és kinyílását segítse. Amilyen a karakter, olyan lett a képi világ, a ritmus, a vágás – próbáltuk mindenben Zsófi impulzivitását, pulzálását megmutatni. Én először erősen dokumentarista látványt képzeltem el: a kamera mindig legyen kézben, legyünk mindig nagyon közel. Dévényi Zoltán, az operatőrünk lazított ezen az elképzelésen, rávezetett, hogy vannak olyan pillanatok, amikor egyszerűen nem ezt igényli a történet. Így alakult ki egy sokkal megengedőbb, a helyzetek szépségét is megmutató vizuális nyelv.

A forgatáson a Zsófit játszó Román Katalin és az operatőrünk között szoros bizalom alakult ki, intim helyzetet tudtunk nekik biztosítani, és ők kényelmesen dolgoztak benne. Zoli gyakran csak annyit mondott: „Katukám, csak táncoljunk, csináld, és én követlek!" Ehhez persze kellett a pontosan kitalált koncepció, amely ott virágzott Zoli fejében.

A vágókat, Hargittai Lászlót és Vághy Annát már a forgatókönyvíráskor bevontuk a folyamatba, szeretek ugyanis biztosra menni, és előre átbeszélni minden jelenet első és utolsó snittjét, illetve azt is, hogyan tudunk majd pontosan vágni, milyen lesz a ritmus, melyik beállításnak milyen hosszúnak kell lennie. Nem szeretek a forgatáson elbizonytalanodni ezekben a kérdésekben. Két vágóval hosszabbra nyúlt a vágás, viszont cserébe csodásan működött együtt a két perspektíva, remek viták pattantak ki, és mivel mindketten pontosan érezték Zsófit és a történetet, nagyon egységes egész jött létre. Gazdagon jöttünk ki a helyzetből.

• *A történetben a szülés jelenetétől kezdve folyamatosan a tetőponton vagyunk, a végkifejletig. Hogyan építettétek és tartottátok ezt a feszültséget?*

Pontosan ez volt a cél, legalábbis én így képzeltem: a szülés előtt vegyünk egy nagy mély levegőt, hogy azt utána egész végig ne tudjuk kifújni. A forgatókönyv írása közben elsősorban a gyász fázisait gondoltuk át, ez segített meghatározni a tempót. Nem voltunk igazán tudatosak, sokkal inkább ösztönösen építkeztünk: belebújtunk a központi karakterbe és az ő metronómjára haladtunk.

• *Zsófi szenvedélybetegséggel küzdő, csonka, diszfunkcionálisan működő családban él. Miért fontos számodra, hogy ez a család megjelenjen a filmben?*

A felkészülés során több csonka vagy alkoholbeteg családdal ismerkedtünk. Sikerült feltérképeznünk, hogyan működnek ezek a családok. A filmbe mindezt a tudást szintén a központi karakter szűrőjén keresztül engedtük be. Látnia kell a nézőnek Zsófi családját, hogy megértse a döntését.

Találkoztunk egy-két olyan történettel kutatás közben, amelyekben nem volt szeretet, ezek iszonyatosan megviseltek bennünket. De a valóságban a legtöbb érintett családban van szeretet, lehetőség viszont nincs. Ez az, amin társadalmilag dolgoznunk kellene. És ez az, amin meg is éri dolgozni, hiszen, ha szeretet van, csak lehetőség nincs, akkor lehetőséget kell teremteni, és működni fog. Én olyan családot akartam megmutatni, amelyikben van szeretet. Mert nekem fontos volt, hogy *legyen remény.* •

BESZÉLGETÉS SZIKORA JÁNOSSAL

„Nincs huszár bajusz nélkül"

GYÜRKE KATA

„A KERETEK VALÓSÁGOSAK, MINDEN MÁS FIKCIÓ. A NÉZŐBARÁT GONDOLKODÁS GYŐZÖTT A FILOSZ ALAPOSSÁG ÉS A MŰVÉSZI LELKIISMERET TUSÁJÁBAN."

• *Meglepő, hogy éppen a huszárság kezdte el foglalkoztatni. Miért?*

Előbb jött a *Hadik*, és csak utána a huszárság, és nem fordítva. A huszárság, mint olyan, Sára Sándor legendás *80 huszár*ja óta érdekes módon nem mozgatta meg különösebben a filmesek fantáziáját. Noha, megmozgathatta volna, mert ha létezik a szó jó értelmében vett hungarikum, akkor a huszár vagy a huszárság, mint jelenség biztosan az. És nem csak katonai jelenség, hanem kulturálisan és szociológiai értelemben is az. A filmben el is hangzik, hogy annak idején, ha Párizsban valaki divatosan akart öltözni, akkor huszárruhát vett fel. Korabeli feljegyzések tanúsítják, hogy a XVIII. században sikk volt huszár-jellegű ruhában pompázni. De ez csak a felszín. A kiindulópont mégiscsak Hadik András, a méltatlanul elfeledett, messze a jelentősége alatt kezelt és számon tartott történelmi figura. Ennek a jelentőségét felismerni és az ő történetét egy film alapjává tenni a producer és történész Nagy Endre érdeme, akinek ez régi dédelgetett álma volt.

• *Korábban is dolgoztak együtt, az* Ítélet és kegyelem *című filmjének is ő volt a producere.*

Igen, és ha ez nem így történik, akkor talán a *Hadik* sem születik meg, noha régebbről ismertük egymást. Egészen pontosan az *56 csepp vér* című musical révén. Úgy volt, hogy a producere leszek az előadásnak, de kiderült, hogy semmi érzékem hozzá, nem tudtam pénzt szerezni. Végül ő valósította meg. Az *Ítélet és kegyelem* során találkoztunk újra, ami szintén történelmi indíttatású, kosztümös film, a XIX. században játszódik. Abban a közös munkában alapozódott meg az a bizalom, ami alapján engem kért fel rendezőnek a *Hadik*hoz.

• *Hol kapcsolódott be a* Hadik*ba?*

Az ötlet Nagy Endre, a kidolgozás pedig a forgatókönyvíró Kis Szabó Márk érdeme. Erre az alapra vetítettem rá a saját víziómat, ami csakúgy, mint az eredeti forgatókönyv irdatlan változásokon ment keresztül. Mert jöttek menet közben a szokásos filmes cirkuszok: a „mégsem lehet ezen a helyszínen forgatni" meg a „nem lehet a színészt egyeztetni" meg az „elfogyott a pénz" meg a többi hasonló. Néha az volt az érzésem ezeket a tényezőket is nyugodtan fel lehetne tüntetni az alkotók között.

• *Úgy tudom, hogy már a felkérésnél egyértelmű volt, hogy Trill Zsolt alakítja Hadikot, köré képzelték el a filmet.*

Már úgy olvastam a forgatókönyvet, hogy ő lesz a főszereplő, és hiába volt bennem szakmai hiúság, hogy én döntsek ebben a kérdésben, mire a könyv végére értem, megbizonyosodtam arról, hogy valóban ő kell nekünk. Csak ő lehet Hadik. Gyakorlatilag Zsolt minden egyes jelenetében hozta ezt a bizalmat. Nagyon ritkán láttam olyat, amikor színész és szerep ennyire egybevág.

• *Hogyan fedezte fel Hadik Andrást?*

Ahogy elolvastam a forgatókönyvet támadt bennem egy kép róla. Aztán elkezdtem utánanézni, ki is volt. Valahogy nem stimmeltek az őt ábrázoló képek, nem tűnt marcona kalandhősnek. Rájöttem, hogy Hadik katona voltához hozzátartozik még valami, és ez a pozíciójában meglehetősen ritka tulajdonság. Nem más, mint a humánum. Nem tudok rá jobb jelzőt találni, mint hogy valóban tisztelte az emberi méltóságot. Lehet, hogy amiatt, mert tulajdonképpen papnak készült, nem katonának. Ez az érzékenysége végig kísérte egész életében, és szerintem a hadisikereinek is ez volt az egyik oka. A katonái lelkesen követték, olyan vállalkozásokba, csatákba tudta bevinni őket, amik máskülönben elképzelhetetlenek lettek volna. Mi itt a berlini kalandot emeljük ki, Berlin megsarcolását 1757-ben, ami engem is meglepett. A film jelentős részét a nagy ostromig megtett út tölti ki, és sok jelenet íródott úgy, hogy a képek meséljenek, éppen ezért nagyon hangsúlyos a vizualitás szerepe.

• *A színházi rendezéseibe régóta beépül a filmes gondolkodás, a színpadon is erős képekben fogalmaz. Milyen vizuális inspirációkból merített? Sára Sándor huszárjai, Várkonyi Zoltán történelmi filmjei milyen hatással voltak a* Hadik*ra?*

Ezek a filmek inkább szakmai mércék a számomra, amelyeket figyelembe kell venni és nem illik alulmúlni. Rettegtem attól, hogy majd színháznak mondják a rendezésemet, nem akartam ilyen értelemben filmes lenni, sokkal inkább a festészetből indultam ki. Így aztán az igazi vizuális inspirációt a barokk festészetből merítettem, a barokk mozgalmassága, fény- és árnyékkezelése erősen megmozgatta a fantáziámat. Szerencsére nagyon lelkes, jó partnerem volt ebben Győri Márk operatőr, akivel rengeteget beszéltünk erről. Tagadhatatlan, hogy a film bizonyos részleteiben a barokk festészettől inspirált képi világ érvényesül.

• *Ha történelmi filmről beszélünk, mindig kérdéses a történelmi hűség szerepe. Mennyire ragaszkodtak a tényekhez?*

Semennyire. A keretek valóságosak, minden más fikció. Rögtön az elején belefutottunk ebbe, és a nézőbarát gondolkodás győzött a filosz alaposság és a művészi lelkiismeret tusájában. A XVIII. század közepén járunk, a nyelvújítás előtt, a főszereplők magyar huszárok, akik az osztrák hadsereg tagjai. A poroszokkal állnak szemben, oldalukon a szászokkal, de ott vannak még az osztrákok is, mind-mind a maguk nyelvi dialektusával. Arról nem beszélve, hogy az osztrák hadsereg már akkor soknyelvű volt, olaszokkal, románokkal, csehekkel. Engem izgatott volna ez a bábeli zűrzavar, el is játszottunk a gondolattal, hogy megtartjuk a többnyelvűséget, de ez nem az a helyzet volt. A kor nyelvi megjelenítésével tehát adósak maradtunk, és ez a beszélt nyelv stílusára is vonatkozik. Meglehet, a nyelvújítás előtti beszédet jószerivel alig értettük volna.

Ami viszont pontos, korhű, és erre kifejezetten büszke vagyok, azok a kosz-

SZIKORA BÁLINT FELVÉTELE



Szikora János: **Hadik** (Trill Zsolt)

tümök. Szakács Györgyi jelmeztervezőé az érdem, aki pontosan tudja, hogy a látványra koncentráló filmben ennek mekkora a jelentősége. Olyan, számomra varázslatos világba visznek vissza a kosztümök, amelyet én nem ismertem, és megkockáztatom, hogy a közönség túlnyomó része sem. Más kép él bennünk a huszárokról, márpedig a XVIII. században úgy néztek ki a huszárok, ahogy mi megmutatjuk őket, ebben következetesek voltunk. Szakács Györgyi egészen különleges alapossággal nézett mindennek utána. Például a huszároknak hosszú hajuk volt, amit copfba fontak, és ráadásul ezt még le is faggyúzták. Elég bizarrul néztek ki, volt bennük valami ijesztő. És még valami: nem létezik huszár bajusz nélkül, mégpedig nem is akármilyen bajusz nélkül. A korabeli huszár-ábrázolásnál az is feltűnt, hogy nem csak a kard volt a kellékük, hanem a pipa is. Ne kérdezze, hogy miért! Amikor a huszár nem éppen a kardját használta, akkor ült, és pipázott. Sőt, a pipa- és a dohánytartónak ugyanolyan fontos szerepe volt az öltözéke szerelékében, mint a puskaportartónak, vagy a kardnak.

Visszatérve Hadikra, ő már fiatal korában vakmerőségéről és különleges stratégiai bravúrjairól lett híres, erre a titkos megbízatásra senki más nem lett volna alkalmas. Eddig valóságos a történet, de minden egyes részlete már a fantázia szüleménye.

• *Sok színész játszik a filmben, többségük természetesen férfi. Milyen szerepük lehet a nőknek és a családnak ebben a történetben?*

Alapvetően ez egy férfitörténet, akciófilm, viszont Hadik, különös paradoxon, családcentrikus ember. Sok gyereke van, és miközben a legnagyobb hadiméltóságig kapaszkodik fel a ranglétrán, rengeteg csatában, életveszélyes ütközetben és vállalkozásban vesz részt, mégis ágyban, párnák között hal meg. Az tény, hogy a titkos berlini küldetés alatt született meg a harmadik gyereke és a feleségének fogalma sem volt arról, hol lehet a férje. Nincsenek leírásaink arról, hogy mindez milyen hatással volt a kapcsolatukra, a családra – de hát erre való a fantázia. Gondoljunk bele, amíg ki nem nevezik Erdély katonai kormányzójává, állandóan úton van. És ez nem csak rá vonatkozik, hanem a családjára is. Ma itt, holnap ott – el lehet képzelni milyen mély emberi és érzelmi kötődés kellett ahhoz, hogy ezt a fajta életet valaki méltósággal tudja követni.

• *Dyga Zsombor technikai rendezőként működött közre a filmben, hogyan osztották fel a teendőket?*

Az ő feladata elsősorban a csatajelenetek kidolgozása és szakmai irányítása volt. Én ehhez nem értek. Amikor először elolvastam a forgatókönyvet részben megörültem, részben megijedtem. Az volt az első gondolatom, hogy ezt nem tudom megcsinálni. Igyekeztek megnyugtatni, hogy Zsombor ott lesz és megoldja majd a csatajeleneteket. Az ő szakmai tapasztalata elengedhetetlen volt. Azt gondolom, hogy jól és harmonikusan tudtunk együtt dolgozni, sőt ez tette lehetővé azt, hogy időben elkészüljünk a forgatással. Gyakran két forgatócsoport dolgozott egyszerre, mert be kellett fejeznünk a forgatást, mielőtt lehull a hó.

• *Mindig kiemelt fontosságú a rendezéseiben a zene szerepe. Itt nem barokk zenét használt fel, mi volt a zenei rendező elv?*

Mivel akciófilmről van szó, végig dübörög benne a zene és erőteljes az atmoszféra jelenléte is, a lovak, a dobogás, a fegyverek ropogása, halálhörgések, sikoltások. A filmnek önálló zeneszerzője van, Gulya Róbert, aki rendkívül hatásos öntörvényű zenét készített. Például amikor a történet során elhangzik egy eredeti huszárnóta, az aláfestő zene képes finoman ráhangolódni a motívumra és megidézni az adott zenei világot, vagy ugyanígy a II. Frigyes porosz császár sátrában lezajló jelenetben, amikor a barokk zenét intonáló hangzásvilág felé hajlik. Vagyis érdekesen játszik a stílusokkal, miközben dinamikájában korszerű, lüktető, energikus marad.

• *Hogyan tudta beilleszteni a színházi munkája mellé a filmezést?*

Ezt csak úgy lehetett, hogy fizetés nélküli szabadságot vettem ki. A forgatás időszakára teljesen kivontam magam a színházból. Az utómunkákat már jobban tudtam egyeztetni, de nem volt egyszerű időszaka az életemnek. Ilyenkor még nehéz távolról látni a filmet, még elvakítanak a részletek. Az meg különösen nehezen jósolható, hogyan hat majd olyan emberekre, akik semmit nem tudnak az egészről. Vajon mi fogja meg belőle őket, és hogyan jönnek majd ki a moziból? Az igazi izgalom tehát március 9-e után következik, amikor vetíteni kezdik a filmet. •

BESZÉLGETÉS GAUDER ÁRONNAL

A teremtés ereje

PAULÓ-VARGA ÁKOS

A *NYÓCKER!* RENDEZŐJÉNEK MÁSODIK EGÉSZ ESTÉS ANIMÁCIÓJA AZ INDIÁN MONDAKÖR EGYIK ŐSTÖRTÉNETÉT MESÉLI EL.

• *Régóta érdeklődsz az indián kultúra iránt, viszont csak 2015-ben, a* Kojot és a szikl*ával közelítettél hozzá először alkotóként.*

Igen, gyerekkoromtól kezdve érdekel ez a világ. Édesanyám ismerte Cseh Tamást, ugyanazon a lakótelepen laktak, tudtuk, hogy ő szervezi az indiántábort minden évben. A szalagavatónkon az osztállyal indiántáncot találtunk ki műsorszámnak, akkor léptem kapcsolatba Tamással, ő pedig segített találni valakit, aki megtanította nekünk a táncot. Közben sokat meséltek a kultúráról és a táborozásról, így a következő nyáron már mi is a táborban voltunk. Ez pedig azóta, tehát nagyjából harminc éve az életem fontos része, de valamiért sosem kapcsolódott a filmezéshez. Tamás halála után a felesége, Éva említette, hogy sok felvétel maradt meg, amiken Tamás indián meséket mond. Felvetődött, hogy a hanganyagokat fel lehetne használni egy animációs sorozathoz. Így született meg a *Kojot és a szikla* című rövidfilm, amiben Tamás lett a narrátor.

• *Most pedig a* Kojot és a szikla*, valamint az azt követő* Kojot és a sápadtarcú *fejlődtek egész estésé. Miért a teremtéstörténet elmesélése mellett döntöttél?*

Részben a kialakult helyzet szülte az egész estés formátumot. A sorozatra végül nem kaptunk további támogatást, Temple Réka producer pedig fevetette, hogy pályázzunk egész estés filmre, mert ez a vizuális világ jól mutatna a nagyvásznon. Ehhez nagyobb volumenű történetre volt szükség. Végül azt a kérdést találtam a legizgalmasabbnak, hogy hol az ember helye a teremtésben. Tetszett, hogy az indián mesékben az ember nem a teremtés koronája, nem a legnagyobb, legfontosabb produktum, sőt, valójában a legsatnyább. Így ki kell vívnia a helyét a hierarchiában. Lényegében az érdekelt, hogy ellenpontozzam a bibliai teremtéstörténetet.

• *A filmben keverednek a mitikus, a tudományos-ismeretterjesztő és a naturalista elemek – például egy szülést is látunk. Mennyire követted hűen az indián népmesék motívumait?*

Végig a megérzéseim alapján dolgoztam. Szülésjelenet például nincs leírva a mesékben, de az indián kultúrára általánosságban jellemző, hogy a testi dolgok nem számítanak tabunak. Szerettem volna megmutatni a szülést, mint biológiai folyamatot, ami küzdelmes, de közben csodálatos is. A legtöbb mesében ezt általában elkenik, minden egyszerű és szép. Viszont én már végig néztem két szülést, ez pedig hatással volt az ábrázolásmódra is.

• *Milyen szempontok alapján alkottad meg a fő szimbólumokat, például a bölényt és a kígyót?*

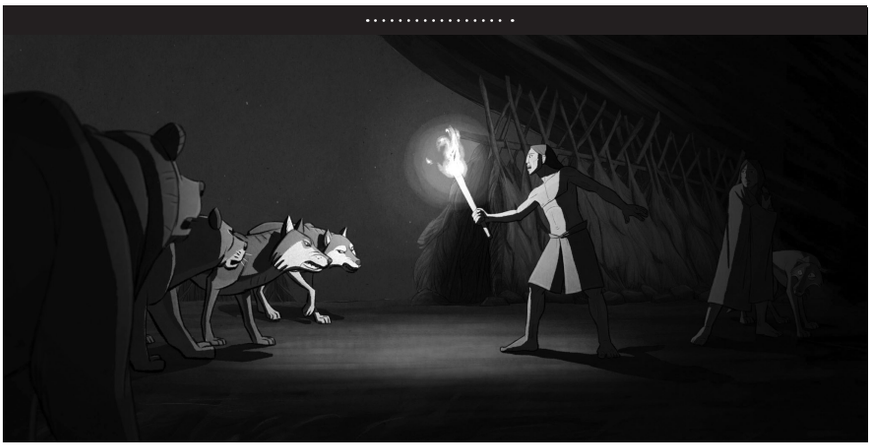
Próbáltam elkerülni a túlzott stilizálást, mert az egy egész estés filmnél sok lett volna. Arra is törekedtem, hogy ne cuki állatok legyenek, nem akartam trombitáló elefántokat vagy bármilyen hasonló infantilizmust. A bölény volt a teremtés koronája az indiánoknál, tehát a filmben is hatalmasnak, erősnek kellett lennie. Mivel egy ideje foglalkozom a témával, így tisztában voltam azzal, hogyan ábrázolnak bizonyos figurákat. De alapvetően itt is a saját fejem után mentem, ebben pedig a barlangrajzok segítettek legtöbbet az előkészületek során.

• *Miért érezted fontosnak a „cukiság" elkerülését?*

Megsértettem volna a kultúrkör méltóságát, ha másképp teszek. Az indiánok nagyon tisztelték az állatokat, szóval már csak emiatt sem lett volna helyénvaló. A Disney-filmekben például kifejezetten taszítanak az aranyos kisállat mellékszereplők, akik csak azért vannak ott, hogy időről időre valami vicceset csináljanak és lekössék a gyerekek figyelmét. Ilyet semmiképp sem szerettem volna.

• *Az indián kultúra egyik őstörténetét vittétek filmre. Tartottatok a kulturális kisajátítás vádjától?*

Amikor ezt a filmet nyolc éve elkezdtük, akkor a téma még nem volt ennyire napirenden, de nekünk ez egy fontos kérdés volt a kezdetektől fogva. Valóban, mindez nem az én örökségem, magyarul semmi közöm hozzá. Engem viszont őszintén megérint, ami velük történt és történik, igyekeztem ezt képekbe önteni, most pedig megpróbáljuk felhívni rá a figyelmet a magunk eszközeivel. Tehát nem kihasználni akarjuk a kultúrát, nem ezen szeretnénk meggazdagodni, a szándékaink tiszták. Két szakértő is segített nekünk, hogy minél hitelesebb legyen a film. Az egyikük Charles Cambridge, aki őslakos-kultúrát tanít, a másik konzulensünk pedig Chris Eyre volt, egy cheyenne filmrendező. Véleményezték az animatikot és



Gauder Árom: **Kojot négy lelke**



Gauder Áron:
Kojot négy lelke

a forgatókönyvet, nagyon sokat segítettek. Emellett arra is odafigyeltünk, hogy a filmben elhangzó dalok indián előadók művei legyenek, az angol szinkronban pedig indián színészek szerepeljenek.

• *A* Nyócker!*-hez hasonlóan most is fontos szerep jut a zenéknek. A filmet egy Drezus nevű rapper dala keretezi, de sok tradicionális mű is elhangzik. Mi volt a válogatás alapja, hogyan találtál rá a zenékre?*

Meg tudom különböztetni az autentikus indián zenéket a pánsípos utánzatoktól. Így sok dalt már alapból ismertem. A világjárvány alatt teljesen egyedül jártam be dolgozni a képes forgatókönyvön, több mint egy évet melóztam így, és a munka mellé mindig kerestem zenéket, próbáltam a képek hangulatához társítani őket. Alela Diane volt egy fontos kiindulópont, egy amerikai folkénekesnő. Nagyon tetszett a zenéinek a hangulata, sokáig őt hallgattam, aztán az ő szerzeményei vezettek tovább más dalokhoz. Az első jelenethez az A Tribe Called Red nevű rapbanda egyik művét néztem ki, de ők később nem járultak hozzá, hogy használjuk a zenéjüket, így találtunk rá Drezusra, aki egy rezervátumban él. Nehéz volt megszerezni a dalokat, és eleinte zavart is, hogy lecserélődtek az eredetileg kiszemelt zenék. Mostanra már megszoktam őket.

• *Hogyan dolgoztatok együtt a forgatókönyvön Beremányi Gézával?*

Én hoztam a kereteket, de azokat nem igazán mertem összeilleszteni. Ő sokkal bátrabban nyúlt a témához, felismerte a figurák archetípusait és elkezdte összeengedni őket, hogy megnézzük, miből mi sül ki. Egy idő után én már főleg arra figyeltem, hogy minden, amit kitalálunk, az a mondakör szabályai között maradjon, ne mozduljunk ki a díszletből. Ő a párbeszédeken és a történet alakításán dolgozott. Teljesen megbízhattam benne, megerősített abban, hogy nyugodtan menjünk bele az adott jelenetbe és aztán a többi alakul majd, úgyis eljutunk a végéig. Eközben volt az NFI-nél egy script doktorunk, Lovas Balázs, akitől szintén kaptunk visszajelzéseket, az ottani csapattól jött például a kerettörténet ötlete is. Sok mindent össze kellett így gyúrnunk. A kerettörténetet először nyögvenyelős dolognak éreztem, de utólag hálás vagyok érte.

• *A munkafolyamatok során eleinte egyedül vagy, esetleg egy-két emberrel működsz együtt. Aztán van, hogy százan dolgoznak a filmen, majd a vágás során megint kevesen vagytok. A munkának melyik részét szereted legjobban?*

Én leginkább egyedül szeretek dolgozni. Azt szeretem, amikor rajzolhatok, a legnehezebb az, amikor szavakkal kell elmondanom, hogy mit szeretnék látni. Leginkább amiatt, mert sokszor még én sem tudom, amikor beszélnem kell róla. Amikor viszont rajzolok, akkor ez egyszerűen csak megszületik.

• *Az animáció mellett dokumentumfilmeket is rendeztél, ott nehezebb egyedül dolgozni, nem?*

Igen, a forgatásokon mindig iszonyatos stresszben is voltam: meghatározott időben kellett ott lenni, ha valamit nem sikerült felvennünk, akkor az nem lett meg. De utána egy évig egyedül szerkesztettem az anyagot és rajzolgattam a magyarázó ábrákat, térképeket. A rajzasztalnál ülve éjszakába nyúlóan teremthetek.

• *A sorozatban és a filmben is Bozsó Péter adja a címszereplő hangját, de rajta kívül többek között Pikali Gerda, Előd Álmos, Scherer Péter vagy Papp János is szinkronizál.*

Bozsó Péterrel nagyon jó a közös munka, szabadon lehet engedni, jól tud improvizálni, emellett pedig minden megvan a hangjában, ami Kojothoz kell. Nem is volt kérdés, hogy a filmbe is őt szeretnénk. Az öreg teremtőt nehéz volt megtalálni, mert mindenképp karakteres idős hangot akartam, nem pedig azt, hogy valaki eljátssza. Papp János végül tökéletesen hozta azt, amit kerestünk. Sokszor csináltunk olyat, hogy néztük a szereplő képét és több kollégával hozzá hallgattuk a szinkronszínészek hangját, hogy kitaláljuk, ki passzolna hozzá.

• *Angol szinkron is készült a filmhez.*

Az egy nehezebb ügy volt, előfordult, hogy egy hétvége alatt 350 színész anyagát hallgattam meg egyetlen szereplőre. Szerencsére, mivel a feleségem angol ajkú, így könnyebben meghallottam az akcentusokat. Mivel már senki nem 100%-osan indián, ezért volt fontos a megfelelő akcentust megtalálni. Volt például félig fekete, félig indián színész is. Próbáltam azért itt is a karakterekből kiindulni. Ráadásul kint vették fel az egészet, én csak kiválasztottam a hangokat, aztán alkudozni is kellett, hogy ki ér rá és ki nem. A szinkron végül nagyon pontos lett, sokszor tökéletesen kijön a szájra illesztés.

• *Él a fejedben egy célközönség, akiknél örülnél, ha betalálna a film?*

Nagyon sokat agyaltunk ezen, de kiszámíthatatlan. Furcsa érzés, mert eddig kontroll alatt volt minden, most viszont kilöktük a csónakot a vízre, aztán lesz, ami lesz. Szeretném, ha a fiataloknál betalálna a téma, a kommunikációval próbáljuk sugallni azt is, hogy ez nem egy tipikusan pattogatott kukoricás családi mozi. Abban bízunk, hogy az animációs filmfesztiválokon jól fog szerepelni, de az egyelőre teljes talány, hogy a magyar közönség hogyan fog reagálni rá. •

RÁK JÓZSEF (1941– 2022)

„Lehetsz igazi cinematográf"

SZEKFÜ ANDRÁS

RÉSZLETEK RÁK JÓZSEF OPERATŐR ÉLETÚT-BESZÉLGETÉSÉBŐL.

Balázs Béla díjas filmoperatőr és rendező, a MAFILM II. telep egyik meghatározó egyénisége volt. A Duna Televízió hőskorszakának résztvevője, a Színház- és Filmművészeti egyetem oktatója. Az életút interjú a Ráday-utcai Filmesházban készült, 2021 októberétől decemberéig.

•

• Amikor majd hatvan éve megismerkedtünk, számomra megdöbbentő volt, hogy te elvesztetted a bal szemedet, és ennek ellenére egy olyan szakmát és művészetet választottál, ami a szemhez kötődik. Mi történt a szemeddel?

Még ott a faluban [*Vámosmikolán*], a születésem után nem sokkal kaptam egy fertőzést. Balassagyarmaton volt egy híres szemorvos, ő kezelgetett és próbálta, de a bal szememet nem tudta megmenteni. Azt tanácsolta, hogy inkább annulláljuk, vegyük ki, és majd később kaphatok egy üvegszemet. És ha megnézed az érettségi tablóképemet, akkor gyönyörű kétszemű fiúcska vagyok, de az egyetem első évében egy reggeli mosdásnál egy rossz mozdulattal kirepült a mosdóba, üvegből készült szem volt és felrobbant. Úgyhogy erről a szemről lemondtam, és úgy gondoltam, hogyha ez van, akkor ez van.

• Volt ennek bármilyen hatása a te későbbi szakmai életedre?

Én azt gondolom, hogy nincs köze hozzá, mert ez valahol itt dől el [a homlokára mutat], meg az egész képi világ is ott dől el. Viszont a [főiskolai] felvételinél ez problémát okozott.

• Tehát rákérdeztek, hogy Rák elvtárs hogyan gondolja?

A főiskola fővilágosítója, hadd ne hangozzék el itt a neve, mert ő ordított a felvételi bizottságban, hogy ő még arról nem hallott, hogy egy félszemű ember operatőr, ilyen nincs! De üvöltve. És akkor [Keleti] Marci bácsi azt mondta: „Miért, mi a baj? Átküldjük a Mária utcába, vizsgálják meg." „De hogyan fog belenézni a kamerába?" „Hát a fél szemével fog." „De aki a másikkal is néz meg a kamerába is néz?" „Az valami mást lát, mint amit csinál." Ilyen nevetséges, gyerekes viták voltak…

Nekem is csak később jutott eszembe, hogy hiszen mikor már elkezdtem látni meg mozogni, hát én fél szemmel tanultam meg a világot! Nekem így kellett lemászni a negyven kúszómászást, hogy elérjem az almát a szoba sarkában meg az udvar végében lássam a tehenet, hogy mennyit, hány lépést kell menni a tehénig.

• Volt tehenetek?

Nekünk mindenünk volt. Szóval annyira nagyon szegények mi nem voltunk, amíg hagyták.

A háború után is, úgy '48-ig minden volt. Húsvétkor a nagyanyámtól bárány-pörköltet kaptam, mert voltak bárányaink is, voltak malacaink is, disznóink is, rengeteg baromfi volt. Én még jártam libákat legeltetni az Ipoly-partra.

• Kellett téeszt szervezni a faluban? Be kellett vinni mindent?

Igen, és be is vitték. Tudom, hogy a nagyapámnak azt mondták, ugye a maga unokája most szeretne érettségizni, és akkor az én öregem mindent aláírt.

• Tehát veled zsarolták meg a nagyapádat?

Így van. Az Eötvös Loránd Tudományegyetemen én olasz-magyar szakra akartam menni, de az nem indult abban az évben. Így aztán jelentkeztem az ELTÉ-re matematika-fizika tanári szakra.

• Milyen volt az egyetem? Ugye most még mindig az alapegyetemedről beszélünk, tehát az ELTE TTK-ról.

Az első évben nagyon szórakoztató, élvezetes volt, jó csapat verődött összesze, és aztán jött az Egyetemi Színpad, és mi is ott ismerkedtünk meg. Odamentem kíváncsiságból. Sokat jártam moziba már az első évben. Az, hogy minden sarkon mozi volt, nekem újdonság volt, és nagyon sok filmből lehetett válogatni, és nagyon jól emlékszel, ugye a hatvanas évek első feléről beszélünk, dömpingben voltak a jobbnál jobb rövidfilmek, franciák, nagyon jó lengyel filmek voltak.

• Az akkori fejeddel te hogyan láttad az Egyetemi Színpadot meg az amatőr filmklubot?

Nem tudom, odamentem, és első pillanattól jól éreztem magam, és ez egy fontos dolog volt, hogy jól vagyok. Szóval most is ülünk és jól vagyunk.

• Hány éven át voltál az ELTE Amatőr Filmklubban, kettő vagy három?

Majdnem három évig. Akkor én már elhatároztam, hogy át fogok jelentkezni a Filmművészetire.

• Rendezői ambícióid sosem voltak?

Igazándiból nem, mert én másként gondolkoztam. Rövidfilmet, azt lehet egyedül is csinálni, lehetsz igazi cinematográf, aki filmet csinál. De a játékfilmhez biztos kell rendező, meg egy nagyobb vállalású dokumentumfilmhez, el nem tudom képzelni rendezők nélkül, rendezői háttérmunka nélkül.

Pedig végül is megcsináltam, merthogy az az osztály, ahova minket felvettek, a Herskó János és Illés György osztálya volt. Herskónak ez volt az utolsó osztálya egyébként (mielőtt emigrált 1970-ben – *Sz. A.*), nem volt neki sok osztálya. Nála nem az volt, hogy én operatőrnek jelentkezem, én meg rendezőnek jelentkezem. Herskó azt mondta, hogy most mindenki mondja el azt, hogy ő minek jelentkezik, de azután felejtse el. Itt mindenki mindent fog tanulni és mindent ki kell próbálnia. És tényleg ez volt végig. És voltak, akiknek egyből sikerült mindkét diploma. Én ráhajtottam az operatőrségre.

•

• Mit tanultál a főiskolán? Kitől lehetett tanulni, mit lehetett tanulni? Kiktől nem lehetett tanulni?

Legtöbbet művészettörténetből, Szőllősynétől tanultam. Művtöriből volt egy fantasztikus könyvtár, ami remélem, hogy megvan, amit az Éva szedett össze. Ő beszerezte a legjobb minőségű nyomatokat. Akkoriban még nem nagyon utaztunk ám, csak véletlenül, de ha valaki ment, akkor kérdeztük Évánál, hogy ide megyek, oda megyek, mit tetszik ta-

nácsolni. Hát ő elmondta, hogy mi lenne fontos, de tudja mit? Hozzon nekem egy fotót arról, mert nincs meg a diagyűjteményben, hogy az órán vetíteni tudjam, és nagyon érdekes.

• *És a filmszakmai tanárok közül?*

Világításból Illés Gyuri bácsitól nagyon sokat tanultam. Egyszer a műteremben bevontam selyemmel az egész szoba tetejét és lukakat vágtam, onnan jöttek be élfények. Odajött mögém a kamerához, de nem nézett a kamerába, megnézte, és azt mondta, hm, nagyon érdekes. Aztán odament az egyik statívon (állványon) lévő lámpához, belerúgott, kicsit odébb ment a fény; azt mondja, na, most már elindíthatod a gépet. Ő ilyen kis finomságokat tudott megmutatni.

• *Mi volt a diplomafilmed?*

Nekünk nem volt diplomafilmünk, elfogyott a pénz harmadévben. Harmadéves vizsgafilmre elköltöttük a pénzünket, de ennek volt hozadéka, mert akkor az oberhauseni nemzetközi rövidfilmfesztiválon ez az osztály a hat vizsgafilmjével nyerte meg a fődíjat. Én Böszörményi Géza *Biológiai gyakorlatok* című filmjének voltam az operatőre.

• *Tehát elfogyott a pénz, de akkor hogyan kaptatok diplomát?*

1968 tavaszának végén végeztünk. Két államvizsgát kellett letenni augusztus végéig, és innentől kaptunk három évet, tehát '71 decemberéig, hogy ami film majd összejön az életben, azzal lehet jelentkezni, és akkor majd azt a bizottság megnézi és értékeli.

• *Neked mi volt az, amit így beadtál?*

A rövidfilmstúdióban Czigány Tamás rendező bevállalt engem mint frissen végzett embert operatőrjének. Az akkori vadászati világkiállításra a stúdió több film-megbízást kapott, Tamás a három nagyvadról, őz, dámvad, gímszarvas készített egy-egy filmet. '69 őszén már forgattunk.

• *És akkor ezt a filmet bevitted a főiskolára vizsgafilmként. Összejött a bizottság, megnézte, és azt mondta, hogy rendben van.*

Igen, és a bizottságban benne volt az az ember, aki azt akarta, hogy engem ne vegyenek föl a fél szememmel.

• *De nem kért bocsánatot.*

Eszébe se jutott. Mindegy. A következő évben, a Miskolci Filmfesztiválon operatőri díjat kaptam. De hát tudod, a díjak, azok olyanok, hogy jönnek-mennek, hol vannak, hol nincsenek. Kezdetben a díjak meg a kitüntetések nagyon nagy örömök, de hát nem szabad ezeknek bedőlni. Csinálnod kell azt, amivel úgy érzed, hogy tudsz valamit mutatni, mondani.

•

• *Hogyan kerültél a Híradó és Dokumentum Filmgyárba, a „HDF"-be, másik nevén a 2-es telepre, a Könyves Kálmán körútra?*

Nehezen. Már bedolgoztam Bodrossy Félix keze alá, aki egy nagyon speciális trükkasztalon készítette ott a *Hellász istenei* című filmjét a Népszerű Tudományos Filmstúdióban. Tehát volt már ismeretségem ott, és nagyjából ismertem a filmjeiket is. Bejelentkeztem Deák Györgyhöz, a stúdióvezetőhöz, elmondtam, ki vagyok, mi vagyok, úgy vettem észre, hogy ez a beszélgetés tetszett neki. Ez nyár elején volt. Azt mondta, hogy megbeszéli a stúdióval. Ezen én csodálkoztam, hogy megbeszéli a stúdióval.

• *Tehát ő tulajdonképpen a saját beosztottjaival beszélte meg.*

Igen, ott elmondta, hogy ki vagyok, mi vagyok, de aztán közölte velem, hogy hát sajnos egyelőre ez nem jön össze, mert azt mondták a többiek, hogy azt a munkafeladatot, ami általában erre a stúdióra hárul, azt ők nyugodtan, kényelmesen el tudják végezni, nem kell ide új ember. Úgyhogy azt javaslom, legyen türelemmel, majd csak eljön a maga ideje is. De ha magát behívják például egy produkcióhoz, akkor bedolgozhat. Október 1-től három hónapos szerződést kaptam. A munkakönyvembe már be volt írva, hogy belépett 1968. október 1-jén.

•

Közben Bodrossy Félixszel elég jóba lettem, voltak ötleteim. Elképzelte, hogy hogyan lehetne papírkivágásból tengeri hullámzást csinálni. Én meg, a kis matematikus, pillanatok alatt megmondtam, hogy nem kell annyi, elég egy sablon és ilyen rövidke fázisok, és a hullámok így fognak menni. Nem hitte el. Megcsináltuk! Ezek nagyon egyszerű, tényleg geometriai dolgok és mértanból mindig jó voltam. Csak azért mondom neked, hogy fél szem ide, fél szem oda, ez mástól függ. Az utolsó résznél már mondta, hogy ez lenne a jelenet, ott a papírcetlik, meg ott a trükkgép, meg ezek a hosszak, megvolt a hangfelvétel előre.

• *Mesélj valamit erről a technikáról!*

Először is mint különlegesség, ez cinemaszkóp animáció volt, és papírkivágásokkal dolgozott.

• *Az igazi széles vászon.*

Igen, 1:2,4-es oldalarány, ebben csináltunk animációt. A koncepció az volt, hogy megmozdulnak a görög vázán a rajzok. Magyarul, hogy ezek a görög vázaképek hitelesítik a történetet.

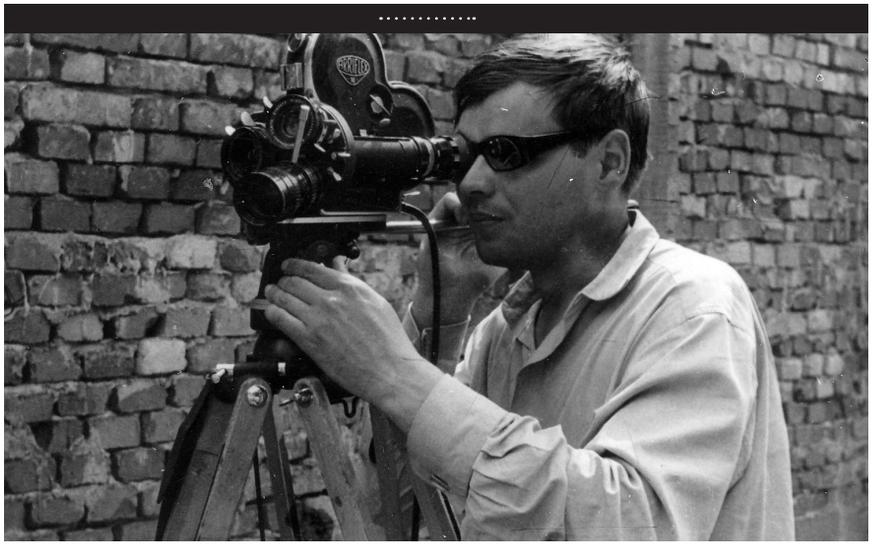
• *Ismeretterjesztő projektnek érezte vagy művészi projektnek?*

Én azt gondolom, hogy ő mind a kettőnek érezte, mert belevitt sok-sok jópofaságot, ami hát nem volt a vázákon.

• *Hogyan látod ma Bodrossy Félix jelentőségét?*

A filmtörténet technikai oldalán ő úgy is van nyilvántartva, mint az egyszalagos sztereo filmfelvétel és vetítés feltalálója. Ugye az első sztereó filmek két külön szalagon voltak, két kamera, a két szem miatt. Ő kitalálta, hogy egy prizmácskával ezt a két képet egymás fölé eltolva odavitték ugyanarra a filmszalagra. Ez egy világhírű dolog volt már akkor is. Bodrossy a nemzetközi szabványügy nagydíját kapta meg, azonban a jogtulajdonos Magyarország a jogot

Rák József





Az Iskolatelevízió műsorának felvétele
(Rák József, Czigány Tamás, Viszlay Júlia)

elvesztette, mert nem fizette be azt a néhány dollárt. A fejlődés meg ment, dübörgött, elkezdték mások fejleszteni más irányba, aztán jött az elektronika.

Tehát Bodrossy csalódott ember lett. Végül is az élete vége felé belekezdett egy ötrészes filmsorozatba, amiből három elkészült. Ez *A filmtrükkök csodálatos világa*, amit kimondottan közönségnek szánt, de a szakmának is, hogy térjenek észhez, gondolkozzanak bátran nem létező képekben, mert mindent le lehet fényképezni. Elkészült az öt forgatókönyv és három film is elkészült. De aztán az elektronika mindent elsöpört. Őelőle is elsöpörte volna, hogyha a betegsége nem viszi el.

•

Volt nekem egy *Visszafelé* című, 6 perces kis kísérleti filmem.

• *Ezt te rendezted is?*

Igen, hát ez egy rögtönzés volt. Maradt 300 ezer forint. Szeptember végén derült ki.

• *El kellett költeni.*

Igen, mert különben elveszik, nem lehetett átvinni a következő évre. Szedlay Péter volt éppen a stúdióvezető, és akkor mondta, hogy hozzon valaki valamit. Én meg csak írogattam magam elé, hogy gyufafej, száraz ág, zöld erdő, valami ilyesmit, talán verset akartam írni. Ó, mondom, de hát ez lesz a jó, és már be is mentem. Mondom, van egy filmötletem, a 300 ezerből valószínűleg megvan. Mondjad, hogy mi lesz. Hát, mondom, azt látjuk, hogy a meggyújtott gyufa, amit beledobunk a hamutartóba, hogy elégjen, az egyszer csak elkezd visszafelé kinőni, megszilárdulni, és akkor a gyufafejről leválik a foszfor, és képzeld el, visszamegy a gyufa az egész erdőig, zöld erdő lesz belőle. Azt mondja, jó, hát hogyha háromszázezerből meg tudod csinálni, akkor csináld.

• *Színesben?*

Színesben. Akkoriban még nem szívesen beszéltek a környezetvédelemről meg a természetvédelemről. Vácrátóton épp előző évben forgattam az arborétumban egy filmet, amiben nagyon szép tájképek voltak, oda kéne visszamenni.

Ebben az lett a poén, hogy a gyufa ugyan visszamegy és zöld erdő lesz belőle, de fűrészek zaja hallatszik ezalatt, és akkor kinyit a vario és látjuk a tarvágást, az erdő széle teljesen le van vágva, magyarul nincs természetvédelem. No, ezt csináltam meg, ez a *Visszafelé*.

• *Ütős volt.*

Ütős volt.

•

Eltelt három év, vagy már a negyedik évben vagyunk, a stúdióban tudják, hogy nekem nagyon jól alakult a kapcsolatom Bodrossyval, Czigánnyal, Vas Judittal, és akkor egyszer csak az elit elkezdi megkérdezni, hogy volna-e kedved, van egy filmem, gyerekpszichológiai valami, elvállalnád-e? Aztán van egy nagyon érdekes, a fizikai folyamatok irányáról szóló valami. Lenne-e kedved velem dolgozni? Hát, mondom, persze, kéne beszélgetni, hogy mit gondolsz, de, mondom, örömmel.

• *Magyarul: az a zárt elit, aki addig elzárkózott előled...*

Kezdett kinyílni. Elkezdett kíváncsiskodni, igen. Préda Tibi meghívott, hogy dolgozzak, Dévényi Laci meghívott, hogy dolgozzak vele. Volt egy tudományos tanács, a TIT-nek valami tanácsa, akik azt javasolták, hogy próbáljunk meg kitalálni a stúdióban olyan filmet, ami valahogy a matematikához kapcsolódik. Nem tudnál valami olyasmit? De, mondom, a véletlenről, a valószínűségszámításról, megcsináljuk azt, hogy *Hány éves a kapitány*. Megcsináltuk. Aztán később a szimmetriáról, *Tükröm, tükröm, mondd meg nékem* címmel, megcsináltuk azt is.

•

• *A hetvenes évek második felében volt-e valamilyen elképzelésetek arról, hogy mi a világszínvonal a népszerű tudományos filmben?*

Létezett egy nemzetközi tudományos filmszövetség, ami francia találmány volt. Ennek voltak éves konferenciái, és oda minden országból küldtek filmcsomagot. Volt ilyen Szentpéterváron, akkor még Leningrádban, Jénában, egyszer Olaszországban, mindegyik konferencián nem voltam ott, de a filmjeink ott voltak, és nem szerepeltünk rosszul. A franciák általában jobban szerepeltek, meg talán az olaszok is. De volt idő, amikor mi szerepeltünk jól. Senki nem érezte úgy, hogy nagyon hátul vagyunk.

•

Egyszer kaptam életemben egy nagyon szép gesztust. Pont a Dévényi Lacitól, aki ugye eleinte óvakodott, nem akart velem dolgozni. Egyszer dolgozott velem, és az a film Miskolcon mindjárt kategóriadíjas lett. Közben volt sok nézeteltérésünk, hogy milyen legyen a kép. Lacinak a vizuális hasonlatokra volt hajlama, én meg nyilván máshogy csináltam. *Csipetnyi logika* volt ennek a filmnek a címe, a chipekről szólt, és akkor díjat nyert. És Dévényi Laci, aki így ódzkodott tőlem, utána megtette azt, hogy elment a művészhez, aki csinálta ezt a miskolci plakettet abban az évben, és kiöntette vele számomra, és külön odaadta.

• *Hogy neked is legyen egy példányod.*

Hogy nekem is legyen díjam. Ez egy nagyon szép gesztus, és akkor arra gondoltam, hogy azért én helyesen gondolkodom, ez a rendező kimondta, hogy nemcsak ő csinálta, ez nemcsak az ő munkája, ez egy csapaté, és a csapatnak a második embere mégiscsak az operatőr.

Az interjú hosszabb változata a szerző Így filmeztünk 4. kötetében jelenik meg az MMA Kiadónál.

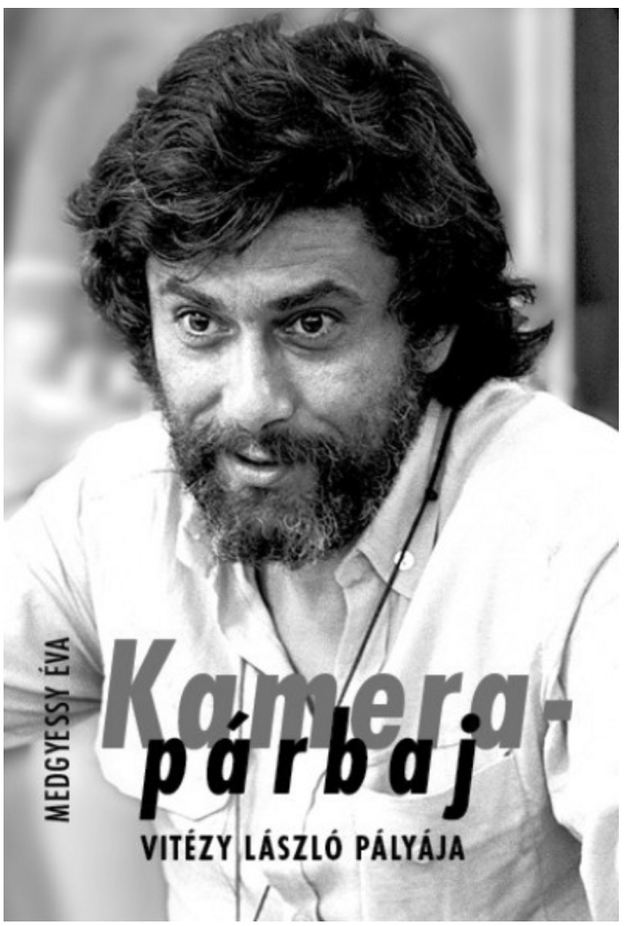
MEDGYESSY ÉVA: KAMERAPÁRBAJ

Vitézy, a vagány

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

A BUDAPESTI ISKOLÁTÓL A MÓRICZ-ADAPTÁCIÓKON ÁT A *SZÍNÉSZNŐ*IG. A SOKSZÍNŰ ÉS PÁRVIADALOKBAN BŐVELKEDŐ PÁLYA ÖSSZEGZÉSE NEHÉZ FELADAT.

Már éppen ideje volt, hogy róla is könyv szülessék. Ráadásul egy ilyen súlyos mű. 394 oldal mindvégig műnyomó papíron. A szerző Medgyessy Éva sokoldalú író, aki *Kamerapárbaj – Vitézy László pályája* címen állítja elénk a magyar film- és médiatörténet úgyszintén sokoldalú alakját. Bár Vitézyt sokoldalúnak nevezni, meglehetősen közhelyszerűnek hat. De hát ő tehet róla. Filmrendező, operatőr, stúdióalapító, dokumentarista, szerkesztő, műsorkészítő, és még sok minden más. Ő rendezte a Budapesti Iskola két alapfilmjét (*Békeidő, Vörös föld*) és ő forgatta, igaz, több évtizednyi idő múlva, a Bara Margit életútjának megtöretéséről szóló, megszenvedett valóságalapú játékfilmet (*A színésznő*). Közben tévé-műsorok sokasága, maga által kitalált és menedzselt produkciók: folytonos, megszakítatlan harc az igazmondásért. S ehhez bizony a folyton változó terepű munkalehetőségek között igenis vagánynak kellett lennie egy alkotónak. Darab ideig egymás mellé vezényelt minket a filmgyári sors, egyik filmjének majdnem-dramaturgja voltam, így most elfogulatlanságot kell magamra erőltetnem, hogy a portré-kötetéről méltatást írok. Később más pályára vezényelt az élet, keveset tudtam róla, s amikor fel-felbukkant egy-egy újabb szerepben, csak csodálkoztam, ezt is tudja, ezt is csinálja. És mindent jól.



Életrajzírójának egyszerre nehéz és könnyű dolga volt. Nehéz, mert a Vitézy-leltárt összehozni emberpróbáló feladat. Könnyű, mert egy korábban felvett életút-interjúból dolgozhatott a *Kamerapárbaj* megírása és összeállítása során. Megnehezítette magának a leckét, mert kétféle szöveget kellett összefésülnie, két beszédmódot szinkronba hoznia. Szerző és alanya így aztán valamiképp négykezest írtak. A kívülálló recenzens, azaz jómagam, nem talál fogást a közös gondolatmeneten, különösen, hogy jószerivel majdnem mindenben egyetért velük. Kivéve egy jelentéktelennek nem nevezhető vitapontot. A filmtörténész lázadozik bennem, mikor azt olvasom, hogy a Budapesti Iskola az olasz neorealizmus és a francia új hullám mellett a modern filmművészet legjelentősebb irányzata volt. Cseppet szem szeretném kisebbíteni a Dárday, Szalai, Vitézy és mások nevével fémjelezhető magyar törekvés egyetemes filmtörténeti jelentőségét, csakhogy hiányzik a felsorolásból a magyar új hullám (Jancsó, Gaál, Kósa, Szabó és a többiek) munkássága. Olyan kánont nem tudok elképzelni, ahol a *Sodrásban*, az *Így jöttem* vagy a *Tízezer nap* nem szerepel a képzeletbeli ranglistán, ahol mondjuk a *Jutalomutazás* felülüti ezeknek az évtizeddel korábbi alkotásoknak a jelentőségét. S ez nem véletlen szerzői vagy nyilatkozói felelőtlenség. A kötet más helyén tett megnyilatkozásokból kiolvasható, hogy a magyar új hullám fentebb emlegetett nagy alkotásait Vitézy nem szíveli, mert azok a művek, s elsősorban azok alkotói hittek a nagy kompromisszumban, az „aki nincs ellenünk, az velünk van" szlogenjében, a hatvanas évek nagy illúziójában – ő pedig nem. Így aztán soha nem volt a pályájának olyan éve, hogy nyugodtan hátra dőlve végezhette volna a feladatát.

Aki párbajt vív a kamerájával, annak tényleg vagánynak kell lennie. Párbajoznia előbb önmagával, hogy a lehető legjobb szakmai megoldásokhoz jusson el. S az igazi párbajt stúdióvezetőkkel, filmfőigazgatókkal, tévé-elnökökkel kellett megvívnia. Aki párbajt vív, soha nem marad feladat nélkül. Aki párbajt vív, nem nyugodhat a babérjain.

A színes és fekete-fehér fotókkal gazdagon illusztrált kötetből csak egy részletesebb filmográfia hiányzik. Van benne viszont egy réges-régi fénykép Vitézy magángyűjteményéből. Tizennyolc évesen, 1958-ban öltönyben, csokornyakkendőben dobol talán egy iskolai bulin. Találó pillanat. Mert dobolt ő később is nekünk: fel nem ismert igazságokat igyekezett közhírré tenni bárhogyan is hívták az éppen regnáló miniszterelnököt vagy pártfőtitkárt.

KÖZÉP ÉS KELET-EURÓPAI TÖRTÉNELEM ÉS TÁRSADALOM KUTATÁSÉRT ALAPÍTVÁNY, 2022

GINA LOLLOBRIGIDA (1927-2023)

Kenyér, szerelem, Lollo!

CSANTAVÉRI JÚLIA

LOLLOBRIGIDA FELSZABADULT NŐIESSÉGET SUGÁRZÓ LÉNYE A JOBB, ÉDESEBB ÉLET REMÉNYÉT ADTA A NYOMORTÓL ÉS HÁBORÚTÓL MEGGYÖTÖRT OLASZOKNAK.

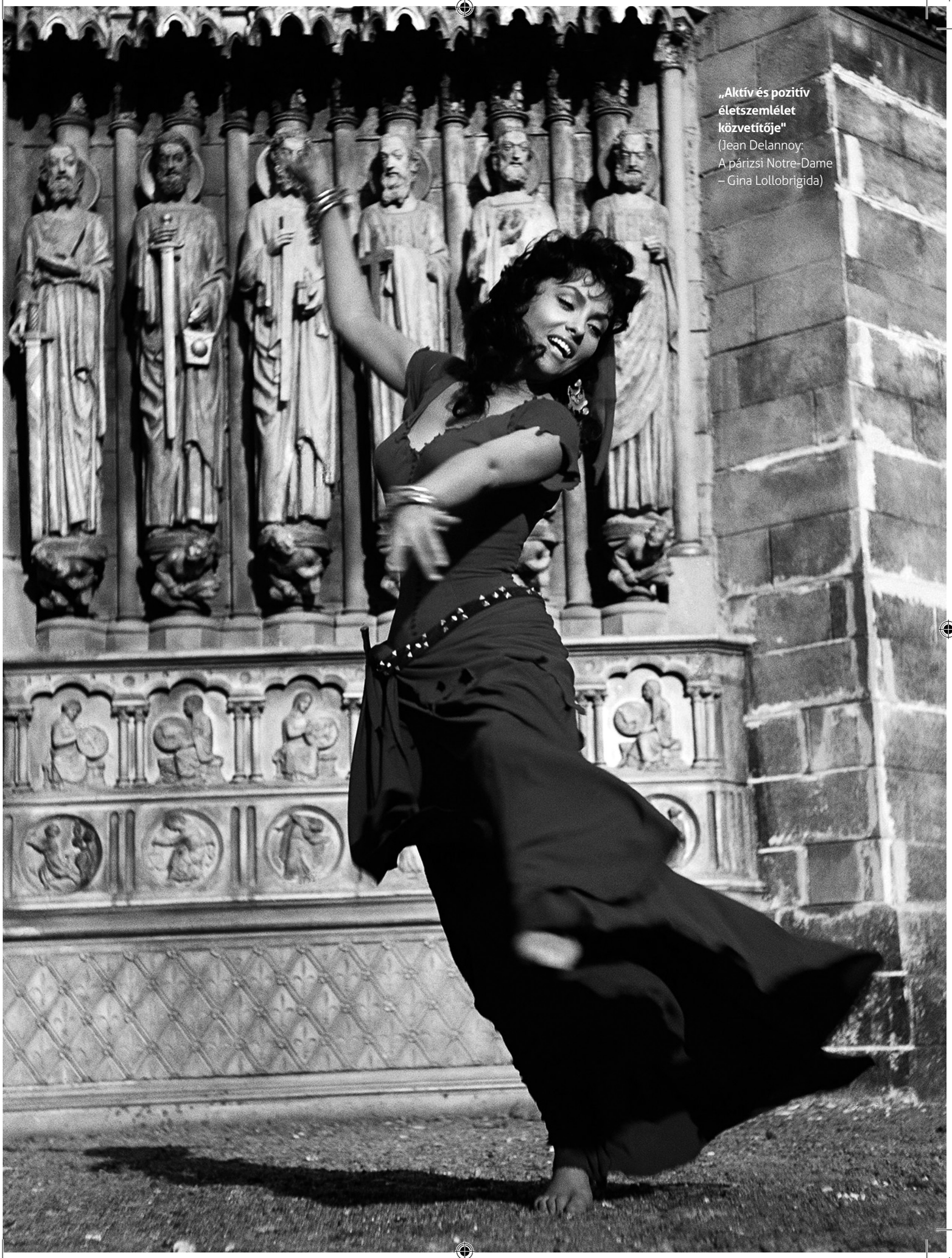
A második világháború után az olasz filmgyártás nagy nehézségek közt indul újra a romokon, és ennek legnagyobb vesztesei az előző korszak olasz filmsztárjai lesznek. Úgy tűnik, hogy a filmek megszületése szempontjából alapvető szereplők közül, leginkább az ő jelenlétük nélkülözhető, váltható fel az „utca emberével", akik a hétköznapi történetekben saját magukat alakítják. Másrészt az előző korszak sztárjai, akiket az emelt magasba, hogy Olaszország háborúba lépését követően betiltották az amerikai filmek forgalmazását, többnyire megkoptak a rezsim propaganda filmjeiben. Ráadásul az, ami eleinte egy-egy rendező elszigetelt döntése volt, a neorealizmus megerősödésével poétikává válik, amelyet a *Biciklitolvajok* (*Ladri di biclette*, 1948) vagy az *A sorompók lezárulnak* (*Umberto D.*, 1952) nemzetközi sikere elvárássá erősít. Még ha a filmekben leggyakrabban hibrid megoldások is születnek, vagyis színészek és nem professzionális szereplők játszanak együtt, Anna Magnani vagy Aldo Fabbrizi valójában nem különülnek el a többiektől, mindvégig részei maradnak egy korális szerkezetnek, legfeljebb elsők az egyenlők között. Tökéletesen illeszkednek a neorealizmus esztétikájába, amelynek többek között az is deklarált célja, hogy gyökeresen szakítson az illúziók gyártásával és a közönséget a háborútól megviselt, elszegényedett Itália valóságával szembesítse. A színészektől a neorealista filmek másféle, közvetlenebb és természetesebb jelenlétet követelnek meg, ami ugyanakkor színészi eszközeik elmélyüléséhez és gazdagodásához is vezet.

Mindez tökéletesen megfelelt a háborúból kilábaló, önmagát mintegy a filmipar perifériáján újrafogalmazó filmkészítésnek. A konszolidáció periódusában azonban mind a producerek, mind a mozisok egyre fokozódó nyomása a „tiszta" neorealizmus tapasztalatait integráló, de a széles közönség vágyaihoz jobban illeszkedő, az ipari termelés szabályainak megfelelően professzionális és jól eladható termék létrehozása irányába terelik a filmkészítőket. A nézők megnyerése érdekében vissza kellett jogaiba helyezni a színészt. Míg a neorealizmus esztétikája mindenképp el akarta kerülni, hogy a színészek köré a sztárokat övező kultusz szövődjön, a közönség elvárása egyre erősödött, hogy olyan karaktereket láthasson a vásznon, akikbe legtitkosabb vágyait is belevetítheti.

Ezzel párhuzamosan a szépségipar megindulásával egyre népszerűbbé váló szépségversenyeken megkezdődött a leendő mozicsillagok kiválogatódása. Itt bukkantak fel a következő évek fontos sztárjai, Lucía Bosé, Silvana Mangano és Gina Lollobrigida. Habár e versenyek jellegüknél fogva a női szépség fizikai jellemzőit helyezték előtérbe, a legjobb rendezők és producerek célja nem pusztán annyi volt, hogy kihasználják az egyre jobban terjedő fényképregények sztárkultusza által teremtett trendet. De Santis, Monicelli, Comencini, De Sica, megpróbálják az olasz filmművészeti hagyománynak a neorealizmust is magába foglaló értékeit úgy ötvözni a népi kultúra elemeivel, hogy a fókuszba a nagy mozisztárok fizikai attribútumait hordozó női test kerüljön.

De Santis 1948-as filmje, a *Keserű rizs* (*Riso amaro*), amely Silvana Manganót emeli a nagy sztárok sorába, a melodráma szabályai szerint beszél a paraszti világban meginduló változásokról, a modern kultúra betöréséről egy tradicionális értékrendbe. A Mangano által alakított központi karakter, szokásaival, viselkedésével és főleg felszabadult nőiességével, amely az egyik jelenetben féktelen és érzéki boogie-woogie-ban robban ki, hevesen ütközik a rizsszedőnők hagyományos világával. Bár a paraszti értékrend megroppanása a történetben tragikus végkifejletbe torkollik, Mangano nyugtalanító érzékisége, amelyet a kritika azonnal a nagy amerikai szex-szimbólumokéhoz, Mae Westéhez, Rita Hayworthéhez hasonlít, tökéletesen kielégíti a nézői elvárásokat, és a *Keserű rizs* a '45 utáni olasz filmgyártás első korszakának legnagyobb hazai és nemzetközi kasszasikerévé lesz. Egyben rávilágít, hogyan lehet a szépségversenyekből kiemelkedő nők mediterrán idomait nemcsak a termékenység, de egy laikusabb és felszabadultabb morál, aktív és pozitív életszemlélet közvetítőivé avatni. A háború nyomorúságait apránként maga mögött hagyó közönségnek pedig éppen ezekre van szüksége. Világossá válik, hogy az olasz szépség világszerte eredményesen hódít és megindul az új sztárok immár tudatos felépítése.

Az „isteni Lollo" pályafutása is ennek a trendnek a jegyében ível egyre magasabbra. Eleinte kisebb szerepeket kap. Ugyan a rendezők még nem tudnak mit kezdeni zavarba ejtő szépségével, amely annak ellenére, hogy pontosan megfelel a kispolgári eszményeknek, ugyanakkor egyfajta különös ártatlanságot is sugároz, mégis az ő nevét tüntetik fel elsőnek a főcímeken, még ha legfeljebb pár percre tűnik is fel a vásznon. Az olasz komédia nagymestere, Mario Monicelli lesz az, aki valójában ráérez a karakterében rejlő játékosság, spontaneitás és függetlenség nyújtotta lehetőségekre. A *Kutyaélet*ben (*Vita da cani*,1950) még nem ő az egyedüli főszereplő, sőt a film első felében jóformán meg sem jelenik. Azonban a három lány közül, akiknek a sorsát a nyomorúságos olasz kisvárosok színpadait járó vándor varieté viszontagságai között nyomon követhetjük, nemcsak, hogy ő a legragyogóbb, de az ő története az, amelyben a néző saját vágyait leginkább tükröződni láthatja. A szülői vaskalaposság elől menekülő falusi lány útja a vidéki varietéből a főváros csillogó színpadaira vezet. Városi társnőivel ellentétben a falusi Margherita önálló lény, aki nem egy biztos házasság révén akarja kamatoztatni kvalitásait, hanem az első ijedtség elmúltával, eszközként használja őket egy független élet meg-



„Aktív és pozitív életszemlélet közvetítője"
(Jean Delannoy: A párizsi Notre-Dame – Gina Lollobrigida)



teremtésére. Lollobrigida alakításában egyszerre pimasz és érzelmes, ha kell, őszinte, ha kell manipulatív.

Ezekre a tulajdonságokra van szüksége a boldoguláshoz a szállásmester lányának, a szépséges Adelinának is a francia Christian-Jacque a háború és a katonai hősiesség abszurditását kifigurázó kosztümöskardozós burleszkjében. A *Királylány a feleségem* (*Fanfan La Tulipe*, 1955) rendezője kiváló érzékkel választja ki őt Gérard Philipe mellé. Adelina szerepe persze csak másodlagos Tulipános Fanfanéhoz képest, de Lollobrigida felszabadult természetességgel hozza a férfiúi önhittséget női fifikával felpiszkáló és kihasználó ellenpontot. A remek ritmusérzékkel és humorral megszerkesztett kalandfilmben a nézők nemcsak felhőtlenül kinevethették az életüket megnyomorító háborút, de „Lollo" révén egy pillanatra elhihették a mesét, amelyben a hamis tenyérjóslással pénzt kereső, ámde tiszta szívű lányból a király lánya válhat.

„Ha kell, őszinte, ha kell manipulatív"
(Jules Dassin: A törvény – Gina Lollobrigida)

A *Királylány a feleségem* nemzetközi sikere révén Lollobrigida neve világszerte ismertté válik, újabb szerepet kap Franciaországban René Clair filmjében, *Az éjszaka szépei*ben (*Les belles de nuit*, 1952) és Hollywoodban John Huston *Az ördögi kör (Beat the Devil*, 1953) című thrillerében. Hazatérve pedig ő lesz immár ténylegesen a főszereplő Mario Soldati Moravia regényéből készült melodrámájában, a *Vidéki lány*ban (*La provinciale*, 1952) és alkalma nyílik, hogy drámai karakterként is megmutatkozzon.

Bár a melodráma műfaja rendkívül népszerű az '50-es évek Itáliájában, és a neorealista valóságábrázolást expresszív elemekkel ötvöző filmet, valamint benne Lollobrigida alakítását is jól fogadja a közönség, sőt a kritika is díjakat oszt neki, az igazi áttörést Luigi Comencini vígjátéka, a *Kenyér, szerelem, fantázia (Pane, amore e fantasia, 1954)* jelenti Lollobrigida számára. Az eldugott kis faluban játszódó történetben a rendező tökéletes arányérzékkel vegyíti a vidéki élet jellegzetes figuráinak realista, groteszk és érzelmes ábrázolását, amivel sokféle azonosulási lehetőséget nyújt a nézőnek a határokon belül és jóval azokon túl is. A film hatásának titka abban rejlik, hogy miközben belehelyezkedik a kis falu világába, megmutatva a nézőnek az ott élőket, a szokásokat, a kocsmát, a templomot, a csendőrlaktanyát, a történetben mindezt összeköti az olasz komédia irodalmi hagyományával, és az új helyzetekre rávetíti a cselekményvezetés Goldoni műveiben jól bevált szabályait. Carotenuto, az idősödő, nőtlen csendőrőrmester (Vittorio De Sica), aki főként azzal van elfoglalva, hogy szerelmi téren sikereket érjen el, bízvást helyet kaphatna a *Mirandolina* fogadójában. A szamaras Maria pedig, akit Lollobrigida alakít, habár a szegény falu legszegényebb lánya, mégis éppoly tűzről pattant, eszes és furfangos, mint Goldoni szép fogadósnője. A magyar szinkron révén a Vadmacska nevet elnyert leányzó, aki

után az egész falu epekedik, nem naiv „mezei virágszál". Nemcsak okos és rafinált, bájaival céljai érdekében ügyesen és takarékosan gazdálkodó nő, de jóval frissebb, szabadabb és céltudatosabb karakter, mint Tulipános Fanfan szintén csavaros eszű, Adelinája volt. Szinte azt mondhatnánk, hogy rongyos ruhája, és a templomban tett sűrű látogatásai során a fején viselt hagyományos keszkenője ellenére már egy új, emancipáltabb nőtípus, a parasztinál laikusabb morál megtestesítője. Ezek a tulajdonságai teszik hitelessé azt az optimizmust, amivel kilátástalannak tűnő körülményei ellenére a jövő elé néz. A *Kenyér, szerelem, fantázia*, és a nagy nemzetközi siker nyomán szintén Lollobrigida főszereplésével készült második része, a *Kenyér, szerelem, féltékenység* (*Pane, amore e gelosia*, 1954), az úgynevezett „rózsaszínű neorealizmus" e kétségtelenül legjobb darabjai közelebbről megnézve nem is olyan derűsek, mint gondolnánk. A nyomor és az elmaradottság és előítéletesség kézzel fogható valóságként ott vannak a háttérben a Vadmacska és a főtörzsőrmester történetében is. Maria ugyan elkerül a faluból, remélve, hogy a házasságban egy jobb élet vár majd rá, Carotenuto azonban ott marad, és számára minden kezdődik elölről.

Lollobrigida a testileg-lelkileg az ő méretére szabott szerepben nemcsak a forgatókönyv szerint vezeti orránál fogva a bizonytalanul tébláboló De Sicát, de színészként is átveszi a prímet, és ezzel az olasz és a nemzetközi közönség szemében is egyértelműen a rajongott dívák közé emelkedik. A következő évtizedben a külföldi, főként az amerikai filmipar számos alkalommal, részben nagy, nemzetközi koprodukciókban kamatoztatja jellegzetesen mediterrán szépségét és azt a mitikus aurát, amivel a közönség övezi. Habár a leghíresebb sztárokkal, Humphrey Bogarttal, Frank Sinatrával, Burt Lancasterrel, Tony Curtisszel, Anthony Quinnel játszik együtt népszerű és nagyszabású filmekben, olyan jelentős rendezők, irányítása alatt, mint John Huston, Carol Reed, John Sturges, Delannoy ezekben a szerepekben legtöbbször csak a férfiak vágyának tárgyaként jelenik meg, a számára idegen kulturális közegben nem igazán tudja színészi tartalékait mozgósítani. Bár időről időre olasz filmekben is feltűnik, a '60-as évekre gyökeresen átalakuló filmes közeg, Fellini, Antonioni, Pasolini világa már egészen másféle színésznőket igényel. A dívák kora lejárt. A melodrámák a másodvonalba szorulnak, a rózsaszín neorealizmus szelíd humorát az olasz filmkomédia egy jóval szélsőségesebb, karcosabb és radikálisabb változata váltja fel.



„A dívák kora lejárt"
(Melvin Frank: Jó estét, Mrs. Campbell – Gina Lollobrigida)

Talán ez is oka lehetett, hogy sikerei ellenére hamar elhagyta a pályát. Szimbolikusnak is tekinthető, hogy az olaszok emlékezetében a *Kenyér, szerelem...* filmek mellett nem utolsó nagy főszerepe, az amerikai produkcióban készült *Jó estét, Mrs. Campbell, (Buona sera, Mrs. Campbell, 1968)* maradt meg igazán, hanem a szintén Luigi Comencini által rendezett, és ma már televíziós klasszikusnak számító *Pinokkió* (*Pinocchio*, 1972) sorozat anyai szeretetet és meleg nőiséget sugárzó Kék hajú tündére. •

ÚJ RAJ: PAUL NEGOESCU

Túl későn ébredő hősök

BENKE ATTILA

A HATALMAS SIKERT ARATOTT KÉT SORSJEGYET RENDEZŐ PAUL NEGOESCU FILMJEI EGYSZERRE ÁPOLJÁK ÉS HALADJÁK MEG A ROMÁN ÚJHULLÁM HAGYOMÁNYÁT.

Ilie nem rossz ember, csak rossz rendőr és megkésett hős. Kényelmesebb számára a moldáv-román határ közelében fekvő kisvárosban az őt gyakorlatilag fiaként kezelő kiskirály polgármester, Costica útmutatásait követni a törvény és saját igazságérzete helyett. A kiégett és elvált, harmincas évei végén járó Iliének nincsenek illúziói, ő már csak egy gyümölcsfákkal teli telket és nyugalmat szeretne még olyan áron is, hogy asszisztál egy gyilkosság eltussolásához. Akkor kapcsol, hogy nincs rendjén a polgármester és csempészbandájának atyáskodó diktatúrája, amikor már fiatal rendőrtársát, Valit is jól helyben hagyják, illetve ráeszmél, hogy a meggyilkolt áldozat feleségét, Cristinát, zaklatta és bántalmazta Costica bűnbandája.

Ilie, Paul Negoescu román filmrendező legújabb filmjének, az *Üzletemberek* antihőse persze nem számít kirívó esetnek a román filmművészetben. A 2000-es években Cristi Puiu *A zseton és a beton*jával (2001) elindult, a minimalista, a groteszk és a szatirikus stilizációt ötvöző román újhullám filmjei minden ízükben hétköznapi történeteket mesélnek el olyan emberekkel a főszerepekben, akik csak dramaturgiai értelemben tekinthetők hősöknek, tetteik korántsem hősiesek. Egy részük passzív antihős, aki nem tud vagy akar cselekedni, mivel aránytalanul nagyobb erővel, sőt rendszerrel találja magát szemben, legyen szó a politikai rezsimről vagy az élet káoszáról (Puiu: *Lăzărescu úr halála*, 2005, Radu Muntean: *Az alsó szomszéd*, 2015, Radu Jude: *Bánom is én, ha elítél az utókor*, 2018). Másrészt olyan antihősök is feltűnnek a román újhullámban, akik ugyan aktívak vagy aktivizálódnak, de cselekvésük negatív következményekkel jár, a korrupt rendszert erősíti (Puiu: *Aurora*, 2010, Călin Peter Netzer: *Anyai szív*, 2013, Cristian Mungiu: *Érettségi*, 2016). A későn ébredő (anti)hős sem ritka, elég csak Jude „easternjére", az *Aferim!*-re (2015) vagy a szintén westernmotívumokat felvonultató *Üzletemberek*hez hasonló *Kutyák*ra (Bogdan Mirică, 2016) gondolni. Az 1984-es születésű, négy mozifilmet rendező Paul Negoescu eddig kivétel nélkül ilyen figurákkal foglalkozott, és bár Cristi Puiu nagy tisztelőjének tartja magát, már rövidfilmjeiben is tetten érhető a törekvése, hogy egyszerre örökítse tovább és haladja meg a Puiu, Mungiu és kortársaik által kialakított román újhullám hagyományát.

FORMA ÉS FORMABONTÁS

Paul Negoescu a bukaresti színház- és filmművészeti egyetemen tanult, majd a román újhullámra jelentős hatást gyakorolt veterán rendező, a betiltott *A helyszíni szemlé*t (1968) készítő Lucian Pintilie asszisztenseként is dolgozott annak rövidfilmjén, a *Tertium non datur*on (2006). A 2000-es évek közepétől Negoescu is rövidfilmekkel önállósodott, és ezekben már tetten érhető a jellegzetes hősábrázolása és a formai kísérletezés, a tradícióvá vált román minimalizmus alkalmazása és meghaladása. A *Forródrót*ban (2011) egy cég telefonos szexszolgáltatásra keres alkalmazottakat, és a humoros meghallgatásokat Negoescu ugyan statikus kamerával rögzíti, valamint egy darabig minimalista a színészi játék is, de ahogy a jelentkezők egyre inkább beleélik magukat a próbaszövegekbe, úgy gyorsul a ritmus, egyre rövidülnek a snittek. A *Derby*ben (2010) egy negyvenes apuka félti kamaszlányát annak udvarlójától, illetve a közös vacsora alatt úgy viselkedik felnőtt létére, mint egy gyerek, aki minden áron első és jobb akar lenni társainál, minthogy rivalizál a fiúval evés közben. Ebből a szempontból tehát az apuka olyan „későn ébredő hős", mint például a rendező harmadik mozifilmjének, *A nyári szerető történeté*nek (2018) Petruja, a nőcsábász egyetemi professzor, aki kapuzárási pánikjában barátaival kosárlabda meccsre hívja ki a tiniket, de csapatuk csúfosan alulmarad. A *Derby*ben továbbá szubjektívvé válik az alapvetően objektív, külső nézőpontú minimalista forma: a kamera szinte vendég a családi vacsorán, az asztalnál, aki folyamatosan „tekinget", pásztázza a „párbajozó" apát és lánya udvarlóját. A személyesség pedig már-már fel is számolja a minimalizmust *A nyári szerető történeté*ben, amelyben Petru barátja, Silviu regényt ír a nők között őrlődő főhős tragikomikus és kaotikus szerelmi életéről, és a regény sorai Silviu narrációjában elevenednek meg, ami ironikus kommentárként funkcionál. Ebből a külső perspektívából különösen nevetségesnek és szánalmasnak tűnik az apaság és a felelősség elől kamaszos alkalmi kapcsolatokba menekülő, a lakásának nyugalmát megzavaró galambokkal küzdő Petru. Emellett Paul Negoescu és operatőre, Ana Drăghici – akivel a rendező a közönségsikert aratott második nagyjátékfilmjét, a *Két sorsjegy*et (2016) is forgatta – szándékosan Bukarest színes, vidám, vonzó oldalát kívánták bemutatni szabadabb, dinamikusabb kamerával, hogy formai értelemben is intimebb, személyesebb és optimista legyen a történet.

A négy nagyjátékfilm közül a legelső, a régi, elszalasztott szerelem felélesztéséről szóló *Egy hónap Thaiföldön* (2012) áll a legközelebb a román újhullám klasszikusaihoz, ennek a legszabályosabb a minimalista formája. Akár Corneliu Porumboiu rendőrthrillerjében, *A hegyek szigeté*ben (2019), úgy Negoescu 2012-es rövidfilmjében, a *Horizont*ban, a *Két sorsjegy*ben és az *Üzletemberek*ben a formanyelvi kísérletek mellett a populáris műfajok elemeinek alkalmazásával is meghaladja a minimalizmust. A *Horizont*ban egy idős férfi járja a Fekete-tenger egyik kikötőjének környékét rozoga motorcsónakjával eladható hulladékok után kutatva, ám egy



napon valami elkezdi követni. Negoescu a „tengeri szörny" megjelenéséig dokumentarista pontossággal rögzíti a kikötői életet, ám onnantól, hogy a vízi lény megbillenti a csónakot, *A cápá*hoz (1975) hasonló hangulatú, nyomasztó zene vetíti előre az amúgy szintén „későn ébredő" főhős végzetét („későn ébred", mert ahelyett, hogy kimenekülne az első intő jelre a vízből, tovább folytatja a kutatást). A *Két sorsjegy* a road movie-t és a krimit ötvözi a groteszk komédiával: Dinel, az autószerelő két barátjával lottózik, nyernek is, de a nyertes lottószelvényt elrabolják Dineltől a táskájával együtt, így ki kell deríteniük, hol találják meg a két rablót. Paul Negoescu és Ana Drăghici alapvetően statikus kamerával dolgoztak, de a műfaji hatás miatt az erősen célorientált cselekmény jóval gyorsabb, mint az átlagos román művészfilmeké, talán ennek, illetve ebből következő fogyaszthatóságának is köszönhető a film hatalmas sikere. Az *Üzletemberek* a western és politikai krimi zsánereit idézi meg, és Ilie mint hős kései ébredését a cselekmény végi, egyszerre paródiába illő és látványos lövöldözés jelképezi, emiatt jelentősen eltér a klasszikus minimalista román filmektől. A már említett *Kutyák*ban Bogdan Mirică a beteg vidéki rendőr, Hogas kétségbeesett utolsó akcióját az antagonista ellen, majd öngyilkosságát egyaránt minimalista módon, kihagyásos szerkesztéssel oldotta meg. A néző ugyan Paul Negoescu művében is csak a képen kívülről hallhatja az utolsó lövést, amit Ilie lead, azonban a gyakran beragadó fegyverekhez nem értő bűnözők és a felfokozott érzelmi állapota miatt különösen ügyetlen rendőrhős véres összecsapását román filmekhez képest sűrű vágással és látványfokozó egyéb effektusokkal (például véres sebek, hátból kiálló balta) mutatja be.

„Felnőtté válási történeteket mesél el"
(Paul Negoescu: Két sorsjegy – Alexandru Papadopol, Dorian Boguta és Dragos Bucur)

FELNŐNI NEGYVEN ÉVESEN

Mivel Paul Negoescu Bukarestben élt és tanult, így jellemzően városi filmeket forgat, ezért első körben, amikor felkérték az *Üzletemberek* megrendezésére, nemet mondott a vidéken kibontakozó történetre – Negoescu amúgy is általában saját forgatókönyvből dolgozik. A CinEuropának adott interjúban így indokolta, hogy végül mégis elvállalta a feladatot: „Később realizáltam, hogy a fő karakter lényegében ugyanaz a figura, aki engem is érdekel. Mindig is azok az antihősök foglalkoztattak, akik elidegenedtek a realitástól és saját érzelmeiktől egyaránt." A rendező sokszor önmagáról mintázza karaktereit, pontosabban azért kelti életre őket, mert fél, hogy hasonlóan rossz döntéseket hoz és ezt csak későn ismeri fel, művei mintegy intelmek saját magának is. Az Adevărul nevű román lapnak így nyilatkozott az *Egy hónap Thaiföldön* és *A nyári szerető története* kapcsolatáról: „Személyes élményeimből merítettem ihletet. Az első filmem hasonló témával foglalkozott. Annak a hőse harminc éves volt, és elkészítését követően elgondolkodtam, mi lenne, ha elérné a negyvenet, de még mindig nem nőne be a feje lágya. Mindez többek között abból a félelemből fakadt, hogy én is ilyen karakterré válhatok." Az első mozifilm fiatal hőse, Radu még tipikusabb román antihős, ahogy a formanyelv is erősen kötődik az újhullámos hagyományhoz, mivel elbeszélése nem annyira célirányos, inkább körkörös, Radu ugyanabba az állapotba kerül vissza, ahonnan elindult. Az *Egy hónap*



Thaiföldön nyitójelenetét és zárójelenetét ugyanabból a szögből, ugyanazon a helyen, Radu lakásán, az ágyban vették fel, és ugyanaz történik. A férfi szeretkezik, ám a különbség az, hogy a film elején még Adinával, a film végén már Nadiával, aki Adina előtt a barátnője volt, és akit hasonló indokkal hagyott el annak idején, hogy a cselekmény idején, szilveszter éjjelén nagyon megbánja korábbi döntését, szakítson Adinával és Nadia keresésére induljon. A kérdés csak az, hogy később vajon nem azt fogja-e megbánni, hogy Adinát hagyta el Nadia miatt. *A nyári szerető története* Petrujának ébredése, megigazulása sokkal biztosabbnak és véglegesebbnek tűnik már csak a férfi kora és a barátnő, Irina állapotossága miatt is. A férfinak azt kell belátnia, hogy már nemcsak önmagáért felelős, hogy nem váltogathatja ruhadarabok módjára a nőket.

Az említett két nagyjátékfilm egyetemesebb érvényű, minden országban tökéletesen érthető és átélhető tulajdonképpeni felnőtté válási történetet

„Elidegenedtek a realitástól és saját érzelmeiktől"
(Paul Negoescu: Üzletemberek – Iulian Postelnicu)

mesél el. Paul Negoescu a *Két sorsjegy*ben és az *Üzletemberek*ben viszont határozottabban helyezi (lokális) társadalmi kontextusba a hősök kései ébredését, illetve érését. Mindkettőben megjelenik az elvándorlás problémája, ami az egész kelet-közép-európai régiót érinti. A *Két sorsjegy* Dinelje azért is aktivizálódik, azért van szüksége a pénzre, hogy egy tehetős férfinak kiszolgáltatott, Olaszországba szakadt feleségét támogassa és „megmentse". A politikai korrupcióval foglalkozó *Üzletemberek*ben a polgármester, Costica és a korrupt ügyész azért akarják elsimítani a gyilkossági ügyet, amit Vali makacsul meg akar oldani, mert tartanak tőle, hogy a kisváros, amelynek így is fogy a lakossága, végleg elnéptelenedne, elriadnánk az emberek, ha elterjedne, hogy megöltek valakit a környéken. Ilie egy darabig ezt el is hiszi, ám Cristina, az áldozat felesége, akit Costica és bandája megfenyeget, sőt meg is ver, ráébreszti, hogy éppen a polgármester, a vidéki kiskirály az, aki miatt élhetetlen a látszólag békés és idilli hely.

Legyen szó magánéleti problémákkal vagy bűnözőkkel szembesülő karakterekről, Paul Negoescu művei a cselekvésre és a változtatásra szólítanak fel. Pontosabban Negoescu amellett érvel, hogy mind egyéni, mind társadalmi szinten időben fel kell ismerni magát a változtatás szükségességét, különben lehet, hogy már visszafordíthatatlan veszteségeket szenved el az ember. Az *Egy hónap Thaiföldön* Raduja előtt még ott áll az élet, de *A nyári szerető története* a válasz arra, hogy mit veszít, ha nem képes időben felismerni az „igazit", akivel leélheti az életét, aki valóban illik hozzá. Petrué persze pozitív példa, a *Két sorsjegy* Dineljének és az *Üzletemberek* Iliéjének viszont nincs ilyen szerencséje, ők túl későn cselekednek, passzívan szemlélik, ahogy a bűnözők tönkreteszik nemcsak az ő életüket, hanem a környezetükét is. Igaz, a *Két sorsjegy*nek már készül a folytatása, abban Dinel talán – mint Radu szimbolikusan Petrun keresztül – megváltást nyerhet. Hogy Ilie, illetve a korrupció és kiskirályok által megmérgezett román vidék, amit a bukott rendőr is szimbolizál, megváltást nyerhet-e, az már nem Paul Negoescun múlik. •

JERZY SKOLIMOWSKI: IÁ

Balthazár, újratöltve

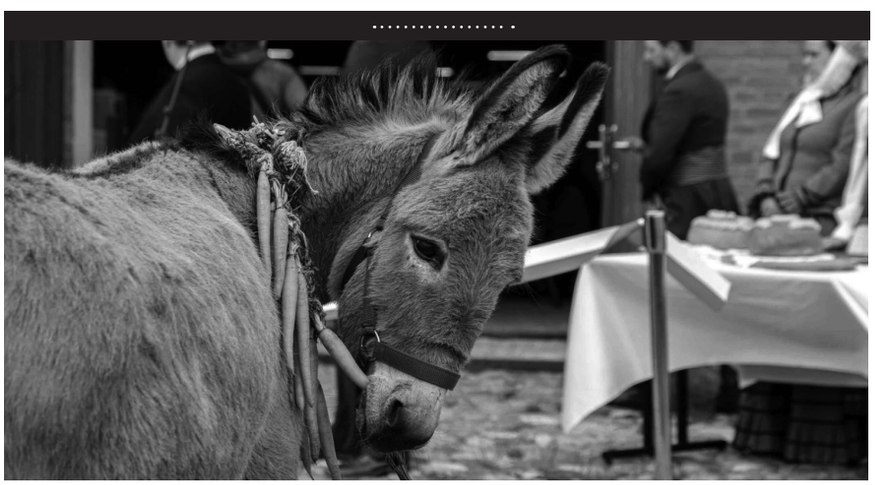
GELENCSÉR GÁBOR

A MODERNISTA VETERÁN LENGYEL SZERZŐ EGY MÁSIK MODERN KLASSZIKUS NYOMÁBA LÉPETT. KELETEN A HELYZET VÁLTOZATLAN.

Jerzy Skolimowski a Jean-Luc Godard-ral most legnagyobb alakját elvesztő európai modernista rendezőnemzedék tagja. Az idén 84 éves szerző néhány évvel fiatalabb a még szintén aktív honfitársánál, Roman Polańskinál, és a sorsuk is hasonlóan alakult: ellenálló apja a nácik áldozata, anyja a zsidó sors elszenvedője volt. Skolimowski nemcsak Łódź-ban végezte el a filmművészeti főiskolát, hanem ott is született. Eleinte verseket, prózát írt, majd forgatókönyveket, az elsőt 1960-ban Andrzej Wajdának: az *Ártatlan varázslók*ban, akárcsak Polański, ő is szerepelt, s később dialógusíróként közreműködött pályatársa első egész estés filmjében (*Kés a vízben*, 1962). Végül rendezőként is csatlakozott a lengyel iskolához, méghozzá annak modernista vonulatához a *Walkover* (1965), a *Sorompó* (1966) és a *Fel a kezekkel!* (1967) című filmekkel. Utóbbit csak 1981-ben mutatták be, így ő is elhagyta hazáját, Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban dolgozott, nagyköltségvetésű koprodukciókat, irodalmi adaptációkat forgatott. Az ezredforduló után visszatért Európába, illetve hazájába, és ismét szerzőibb karakterű filmeket készített. Vagyis a pálya Polańskihoz hasonlóan a szerzői film – midcult/műfaji film – szerzői film ívét futja be. S a párhuzam még itt sem ér véget, hiszen Skolimowski társírója Polański bemutatás előtt álló *A palota* című munkájának.

Az *Iá* vállaltan Robert Bresson klasszikusának, a *Vétlen Balthazár*nak (1966) ihletésére született, annak modernizált változata (amely Cannes-ban a zsűri díját nyerte el). Ám míg Bresson történetében a szamár mint biblikus állat Krisztus passióját „játssza el", Skolimowski névtelen jószága kevésbé spirituális utat jár be, noha ő is eljut a megváltó halálig. A lengyel rendező, talán éppen saját filmtörténeti hagyománya miatt, jóval inkább a szenvedéstörténet társadalmi aspektusára helyezi a hangsúlyt, így az ő szamara egyrészt keletről nyugatra vándorol, másrészt igen különböző társadalmi csoportok között hányódik, a cirkuszosoktól a parasztokig, a fociultráktól egy grófnőig. A lényeg azonban ugyanaz: az üldözöttség, a kirekesztés, ami miatt hol elhurcolják az állatot, hol maga menekül el aktuális „gazdáitól". Az viszont talán nemcsak Bresson és Skolimowski alkati különbségéből, hanem a két film között eltelt fél évszázadból is következik, hogy az *Iá* (az eredetiben *Eo*), ahogy ezt címe is jelzi, a tárgyias tragikum helyett szenvedélyes iróniával kezeli tárgyát. Ezen a módon még a vallás is megidéződik a film talán legbizarrabb epizódjában, az Isabelle Huppert alakította grófnő jelenetében, aki misét hallgat magánkápolnájában, majd hisztérikus jelenetet rendez elidegenült fiával. Ahogy ironikus az is, hogy a szamarat állatvédők hurcolják el a cirkuszból, és szakítják el az őt szenvedélyesen szerető idomárától. De másképpen ironikus az is, hogy ugyancsak díjat érdemelne a főszereplő szamár – pontosabban az a féltucat példány, aki/ami a karaktert „alakította".

„Szenvedélyes iróniával kezeli tárgyát"



A spiritualitás helyére kerülő társadalmi körkép más stílust indukál, s talán ez a jószerivel némán, dialógus nélkül elbeszélő film legnagyobb erénye. A változatos társadalmi terek ugyanis igen változatos képeken fogalmazódnak meg, a vérvörösben izzó cirkuszi porondtól a hideg kék autóparkolóig, az egyszerű leíró snittektől a nagyszabású természetképekig. Utóbbiak retorikája egyúttal ellenpontozza a pikareszk történetben rejlő példázat iróniáját. A szavakat pedig az igen kimunkált és hatásos hangi világ pótolja. Skolimowski filmje így egyszerre látomásszerű vízió és tárgyias road movie, amely különféle kultúrák hátterében meséli el jelképes médiumhősének szenvedéstörténetét. Megrendítő, hogy e kultúrák közös nevezője a szamár sorsa, amely a legkülönbözőbb megpróbáltatásokon át a vágóhídig vezet.

Az *Iá* ily módon jóval többet sugall, mint amiről a végén olvasható obligát felirat tudósít: „Ez a film az állatok és a természet iránti szeretetünkből született. Az állatok jóléte a forgatáson mindig előnyt élvezett, és a film készítése során egyetlen állatnak sem esett bántódása."

•

IÁ (Eo) – lengyel-francia, 2022. Rendezte: **Jerzy Skolimowski**. Írta: **Ewa Piaskowska** és **Jerzy Skolimowski**. Kép: **Michal Dymek**. Zene: **Pawel Mykietyn**. Szereplők: **Sandra Drzymalska** (Kasandra), **Lorenzo Zurzolo** (Vito), **Mateusz Kosciukiewicz** (Mateo), **Isabelle Huppert** (Grófnő). Gyártó: **Skopia Film** / **Alien Films**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos.* 88 perc.

LENGYEL ÉLETRAJZI FILMEK

A legjobbak

SZÍJÁRTÓ IMRE

AZ ÉLETRAJZI FILMEK UGYAN HÍRES EMBEREKRŐL SZÓLÓ „IGAZ TÖRTÉNETEK", A HITELESSÉGNÉL AZONBAN TÖBBNYIRE ERŐSEBB A MÍTOSZALKOTÁS SZÁNDÉKA.

A lexikonok szerint az életrajzi film műfaji meghatározása egyszerűnek látszik: a biopic a játékfilm egyik típusa, amelynek tartalmát egy ismert személyiség pályája és tettei határozzák meg. Kiemelkedő figuráról van szó ezekben a filmekben, aki hatással volt a történelem menetére, aki különleges módon járult hozzá a tudomány vagy a művészet, illetve az irodalom fejlődéséhez. A regényesített élettörténetek mindig tartalmaznak bizonyos kulcslyuk-szemléletet, amelynek segítségével összekapcsolódik a főhős közéleti és intim közege. A valóság azonban mindig bonyolultabb, mint a lexikonok szócikkei.

A filmtípus problematikus jellegét jól példázza Jacek Borcuch 2019-es *Egy kellemes nap vége* (*Słodki koniec dnia*) című munkája. A történet főhőse egy Maria Linde nevű lengyel irodalmi Nobel-díjas, aki Olaszországban él. A költőnő egy Rómában történt terrorcselekmény után ellentmondásos beszédet mond a városházán, amivel a nemzetközi közvélemény középpontjába kerül. A tekintélyes értelmiségi életútja és szerepvállalása ugyan felidézi a mindenkori lengyel emigráció képviselőinek alakját, de az életrajzi történetek törvényszerűen referenciális olvasása itt kérdésessé válik: ugyan a Nobel-díjat 1996-ban elnyerő Wisława Szymborska (1923-2012) alakja villan fel, de könnyen belátható, hogy a filmbeli alak és Szymborska azonosítása nem lehetséges. Ebben az értelemben tehát még sem beszélhetünk tényszerű biográfiáról, noha nagyon erősek az utalások a lengyel szellemi életre. Mivel a Nobel-díj mint a szereplő azonosításának egyik összetevője rendkívül erős, és mivel bizonyos motívumok mégiscsak emlékeztetnek egyes, Nyugat-Európában élő lengyel művészsorsok mozzanataira, valamiféle mítoszteremtési kísérletről beszélhetünk, amely a fikció eszközeit használja.

Ezen a ponton érdemes leszögezni, hogy a filmekben az alkotók a dramaturgia, a jelenetezés és a hősformálás törvényszerűségeit sok esetben fontosabbnak tartják a történeti hűségnél.

NAGYTÖRTÉNELEM

Áttekintésemben egyházi személyekről és politikusokról szóló filmek közül csupán felvillantok néhányat, már csak azért is, mert ez a lengyel filmben bőséges témakör, amely külön cikket is megérdemelne. Stefan Wyszyński, Jerzy Popiełuszko és II. János Pál alakja számos filmben megidéződik. A róluk készült filmek a *biopic* sajátos változatát képviselik, hiszen hatással vannak rájuk a szentek pályáját feldolgozó, évszázados múltra visszatekintő irodalmi műfajok, illetve az ezekkel foglalkozó történeti munkák. A hagiográfia hagyománya és elemei erősen érvényesülnek: a filmek a példaadás szándékával készülnek, szereplőjüket tisztelettel kezelik, illetve fontos még, hogy alapvetően szenvedéstörténetekről van szó.

Az évezred prímásának nevezett Stefan Wyszyński alakja jelenik meg *A prímás. Három év az ezerből* (*Prymas. Trzy lata z tysiąca*, rendezte Teresa Kotlarczyk, 2000). A főszerepben Andrzej Sewerynt látjuk, aki az életrajzi filmek törvényszerűségeinek megfelelően szinte átlényegül a vásznon. Másik példánk a *Wyszyński – bosszú vagy megbocsátás* (*Wyszyński – zemsta czy przebaczenie*, rendezte Tadeusz Syka, 2021). Rafał Wieczyński 2009-es *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (*Popiełuszko. A szabadság bennünk van*) című filmje a mártír papot (akit 1984-ben elrabolt és meggyilkolt három belügyi tiszt) a Szolidaritás támogatójaként és meghatározó tagjaként mutatja be, a történetben tehát összefonódik Popiełuszko egyházi és társadalmi szerepvállalása. A lengyel pápáról több külföldi film is készült, közülük a legismertebb a pápa szülőfalujában, Wadowicében bemutatott 2005-ös munka John Kent Harrison rendezésében (*II. János Pál, a béke pápája* – olasz-amerikai-lengyel).

A politikusportrékat tartalmazó lista ugyancsak szétfeszítené ennek a cikknek a kereteit, tehát csak két példa: a független Lengyelország megteremtésének központi alakjáról szóló film 2019-ben készült (*Piłsudski*, rendezte Michał Rosa). 2013-ban született Andrzej Wajda *Wałęsa. A remény embere* (*Wałęsa. Człowiek nadziei*) című filmje. Wajda művének elképesztő erejét az adja, hogy hősei közül sokan a nézőtéren ültek. Ilyen különleges pillanat volt Stanisław Wyspiański *Menyegző*jének bemutatója 1901-ben: a darab úgy érintette a nemzet legmélyebb problémáit, hogy szereplőihez modellként valódi emberek álltak, akik ugyanakkor nézőként részt vettek az előadáson. Az efféle kivételes társasági esemény azzal is jár, hogy azok a hús-vér emberek, akik önmagukkal szembesülnek, azonnal véleményt alkotnak a műről, és adott esetben haladéktalanul megsértődnek a saját ábrázolatuk miatt. „Jó volt. Másrészről viszont nagyon nem tetszett." – nyilatkozta Lech Wałęsa a film bemutatója után. A történet 1970 decemberében kezdődik és Wałęsa beszédével végződik, amelyet az USA Kongresszusában tartott (ebben az utolsó jelenetben a főszereplőt nem színész jeleníti meg, hanem az elnök archív felvételen látszik). A Nobel-díj odaítélése mellett valószínűleg ez az esemény hősünk legfelemelőbb pillanata. A film másik dramaturgiai mozgatórugója az az interjú, amelyet 1983-ban Oriana Fallaci készített Lechhel Gdańsk egyik lakótelepének egyik szűkös lakásában.

Kis életrajzifilm-körképünk koncepciójának határán tűnik fel Władysław Pasikowski rendkívül izgalmas *Jack Strong*ja (2014), amely Ryszard Kuklińskiről, a szuperkémről szól. A Jack Strongnak nevezett szocialista James Bond előtt a film szerint egy egyébként a lengyel történelemben vissza-visszatérő választás áll: vagy nemzete egyenruháját, és ezzel a hazugságot és aljasságot



szolgálja, vagy pedig a történelmi pillanattól független erkölcsöt, ami viszont az érvényben levő törvények alapján hazaárulásnak számít.

MI TÖRTÉNT AVAGY SEM

A Parti Nagy Lajostól kölcsönzött alcímmel az életrajzi filmek epikai hitelét megteremtő megoldásokra szeretnénk rámutatni. Láttuk, hogy a főszereplő néha megkettőződik, azaz fiktív alakként és dokumentum-felvételen a maga valójában is megjelenik. Ezzel a film a valóságot és a fikciót, a dokumentumot és a játékfilmet egymás mellé állítja, így a kettő tulajdonképpen egymást erősíti: a híradófelvétel átélhetővé válik, a fikció pedig a „megtörtént eseményekre alapszik" támasztékát kapja. Wajda filmjével kapcsolatban sokan megjegyezték egyébként, hogy Robert Więckiewicz sokkal jobb az eredetinél, például kiválóan hozza Wałęsa kiejtését – egyebek között a szóvégi nazális magánhangzók mássalhangzóval való megtoldását. Więckiewicz alakítása a szeretetteli és mély tiszteleten alapuló paródiából indul ki, és a magányos hős görög sorstragédiába illő ábrázolásáig jut el.

Két könyvet érdemes felidézni, amelyeket életrajzi filmek forrásként használtak fel. A főhős halálának évében, 2009-ben jelent meg az *Ember, szívvel a kezében* című beszélgetéskötet, amely a Zbigniew Religa szívsebész életét feldolgozó *Istenek* (*Bogowie*, rendezte Łukasz Palkowski, 2014) egyik forrásául szolgált. A könyvben a főszereplő beszél az életéről, tehát egy alapvetően szubjektív műfajba tartozó szöveg a film alapja. 1978-ban jelent meg *A szeretet művészete* című könyv, amelynek címét a szerzőjéről forgatott film megőrizte: *A szeretet művészete. Michalina Wisłocka története* (*Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*, rendezte Maria Sadowska 2017-ben). Ebben az esetben a történethez viszonyítva kortárs kiadványról van szó, amely ezúttal nem önvallomás, hanem az orvos-írónő tanácsadó könyve.

„Mítoszteremtési kísérletről beszélhetünk" (Katarzyna Klimkiewicz: Egy érzéki nő – Maria Dębska)

A RETRÓIG ÉS TOVÁBB

A 60-as és a 70-es években több filmünk is játszódik, ezek a kor megjelenítési módjainak széles skáláján mozognak. *A szeretet művészet*éről volt szó a fentiekben. A film színvilága mintha a hasonló című könyv borítóját idézné: a szocialista szellemű art deco küllemében mintha a korabeli ruházati boltok nyáriruha-kínálata elevenedne meg. Hasonló stílust képvisel a *Mert szex van bennem* (a magyar forgalmazásban *Egy érzéki nő; Bo we mie jest seks*), Katarzyna Klimkiewicz 2021-es filmje, amelyben Maria Dębska játssza Kalina Jędrusik szerepét. A két filmet az köti össze, hogy a középpontjukba egy-egy nagyszerű nőt állítanak, akik a tulajdonképpen a foglalkozásuk révén, de igazából az egyéniségüknek köszönhetően forradalmasították a szerelemről és a szexualitásról való gondolkodást. Lássuk először a mintegy évtizeddel korábban játszódó *A szeretet művészetét*: Michalina Wisłocka eredetileg szülésznő volt, aki a gyakorlatban tapasztalta meg a katolikus és a szocialista prüdéria sajátságos találkozásának gyakorlati következményeit, a szexualitás dolgaival kapcsolatos általános tudatlanságot, azt az álszent és hazug gondolkodást, ami áthatotta a Gierek-korszak Lengyelországát. A film egyik mulatságos és megható pillanata, amikor egy nő pironkodva köszöni meg Wisłocka korábbi tanácsait: magának köszönhetem a csodálatos gyerekeimet, suttogja a doktornő fülébe, amiből körülbelül azt lehet kiérteni, hogy szükség volt ezekre egy gyaníthatóan derék, de tudatlan férj mellett, és a kor általános felvilágosulatlansága közepette. A film ugyanakkor bensőséges módon mutatja meg a szexuális tanácsadónő tanácstalanságát,

mert hát ezek szerint a felvilágosítóknak is szükségük van a *Bravo* magazin a szex, a szerelem és a gyengédség témakörét tárgyaló rovatából merített, esetleg persze ezeknél mélyebb ismeretekre. Egy másik valahai szocialista ország állampolgáraként nehéz megítélni Wisłocka szerepét a lengyel emberek hétköznapjaiban, de ha a hasonló magyar sajtólevelezők és orvosok tevékenységére gondolunk, akkor ez igazán meghatározó lehetett.

Lépjünk most vissza 1960-ba, ugyanis Kalina Jędrusik, az ismert színházi és filmszínésznő ekkor lett a tagja a Meglett Urak Kabaréja (Kabaret Starszych Panów) elnevezésű társulatnak. Hozzá kell tennünk mindehhez, hogy a kabaré Lengyelországban szorosan összefonódik az irodalmi és a művészeti élettel. Kabaréba járni és kabarészámokat írni rangot jelentett az irodalmárok között, tehát a kávéházi élet az alkotók számára nemcsak a társaságot jelentette, hanem az irodalmi műfajok tágasságát is. Ha súlyos időzavarba bocsátkozunk, akkor azt mondhatjuk, hogy Kalina Jędrusik dalainak népszerűsége Karády Katalinéihoz mérhető. A film címét és hangütését egyik dala adja: a *Mert szex van bennem* érzékletesen írja le a színésznő karakterét, amelyet az igaz legendák szerint a magánéletében is gyakorolt. Az írótársasággal fenntartott kapcsolatait jelzi, hogy férjül vette Stanisław Dygatot, de a filmben felbukkan az íróként nagyszerű, a történetben pedig kisfiúsan szégyenlős Tadeusz Konwicki is, a házibarátok egyike. A film mindenesetre egy mondén, laza és gondtalan Lengyelországot mutat be, ahova a munkásmegmozdulások és sztrájkok zaja távolról hallatszik csak be.

Mateusz Rakowicz 2021-es életrajzi filmjének főhőse inkább „hírhedt", mint híres ember. A film címe - *Najmro. Szeret, rabol, tisztel* (a magyar forgalmazásban *A menekülés királya; Najmro. Kocha, kradnie, szanuje*) – Zdzisław Najmrodzki nevét őrzi, aki a 70-es évek elejétől az éjszaka császára volt. Gyorsan gyarapodó, de időről időre veszélybe kerülő vagyonát rablásokból és autókereskedésből szerezte, a film tanúsága szerint sikeresen ment rá azokra a Pewex boltokra, amelyekben bizonyos kivételezett lengyel polgárok valutáért vásárolhattak. Az egyszerű polgárok irigységgel vegyes utálkozással tekintettek ezekre a boltokra, úgyhogy kirablásuk sokakban ébresztett károrömet. Najmrót többször elfogták, összesen mintegy tizenegy évet töltött letartóztatásban és börtönben. A mi Viszkisünkhöz (*A Viszkis* - Antal Nimród, 2017) az teszi hasonlatossá, hogy a belügyi szervek felkészületlenségét felhasználva többször megszökik, illetve a tevékenységével afféle népi hőssé válik – a történeti hűség kedvéért tegyük hozzá, hogy Najmrodzki tizenhárom évvel idősebb a Viszkisnél, 1954-ben született. A *Najmro* sokkal távolságtartóbban kezeli a korszakot, ami a színvilágban, illetve a már-már parodisztikus táncjelenetekben mutatkozik meg. Az összkép tehát végeredményben erősen stilizált, a film ugyan törekszik bizonyos korfestésre, de *A Viszkis*nél kevésbé használ a saját hitelesítésére kortárs dokumentumokat. Egyik filmből sem hiányzik ugyanakkor a szereplők tetteinek lélektani motivációja, valamint az a szándék, hogy a szereplők sorsát beleágyazzák a két ország viszonyai közé (a Viszkis esetében erősen jelen van a magyar környezet mellett a korabeli Románia is). *A Viszkis* végül, talán rendezőjének filmes vonzalmainak köszönhetően határozottabb műfaji eszközöket használ – életrajzi kalandfilmnek mondható, miközben a *Najmró*ban talán gyengébb a bűnügyi filmek hatása.

A Łukasz Palkowski rendezte *Istenek* főhőse Zbigniew Religa (1938-2009) szívsebész, akinek élete, ahogy mondani szokták, kész regény – a történetben megvannak a fejlődésregény elemei, az egész egy orvos életén keresztül megvalósuló kalandsorozat. A film Religa életének azt a szakaszát emeli ki, amikor elkezdte a felkészülést a szívátültetésekre. Az alkotók belelátták ebbe a történetbe a lengyel társadalom sok-sok ellentmondását, derűjét és átmeneti keserűségét: a 80-as évek elején Zabrze városában sebésznek lenni, ahogy azt a film elénk tárja, maga lehetett az orvosos szappanopera. Zabrze szürke iparváros – ha máshonnan nem, a Górnik Zabrze, a Zabrzei Bányász focicsapatáról azonosítsuk –, ahol meg kell küzdeni nagyjából minden hátráltató körülménnyel. A film megmutatja, ahogy Religa (Tomasz Kot játssza) ördögi húzásokkal elintézi a beültetésre váró emberi szervek fagyasztóládában történő szállítását, műszereket és személyzetet szerez, egyszóval világszínvonalú ellátást teremt a panelrengetegben. Igazi nemzeti archetípust látunk: Religa „a lengyel boldogul" („Polak potrafi") mondás megtestesítője. Közvetlen rokona, *A legjobb* főszeplője ugyancsak az önmarcangoló és önpusztító, de minden nehézséget a saját javára fordító hős. Beszédes a Jerzy Górskiról szóló könyv címe: *A gyengeség erővé válik*. A híres sebészorvos az *Istenek*ben környékbeli sziléziai gyárkémények módjára pöfékel a kórház minden helyiségében, *A legjobb* főszereplője pedig jó tizenöt évet ajándékozott az életéből a legdurvább drogoknak, amelyekhez csak a 70-es évek Lengyelországában hozzá lehetett jutni.



„Az összkép erősen stilizált"
(Mateusz Rakowicz: A menekülés királya – Dawid Ogrodnik)

A 80-as évek közepén a Monar nevű intézményben sikerült tünetmentessé válnia, majd elkezdte szédítő sportolói pályáját. A film egyik legviccesebb jelenete, amikor egy külföldön rendezett verseny rajtjánál tudja meg, hogy dupla *iron men* sportágról van szó, azaz minden versenyszám kétszeresét kell teljesítenie. De koszlott dorkócipőjében és mulatságos biciklijével megcsinálja, és ebben van a megidézett szereplők szexepilje: talán a történelmi tapasztalatokból eredeztethető nemzeti tulajdonság, talán nem, de dühös, elkeseredett és elszánt lengyellel úton-útfélé találkozhatni, de véglegesen és sorsszerűen szomorúval nem. Az a feszítő nyugtalanság, ami Stefan Wyszyńskit, Lech Wałęsát és társait jellemzi, mindig alkotó energiákká alakul.

MŰVÉSZEK

Az eddigi időrendi tárgyalást némileg megtörve három képzőművész- és három zenészéletrajzot érdemes még megemlíteni. Az előbbiek közül a legátfogóbb, azaz a történelmi hátteret a legalaposabban mutatja meg Andrzej Wajda utolsó filmje, az *Emlékképek* (*Powidoki*, 2016). A film középpontjában Władysław Strzemiński (1893-1952) alakja áll, akit Bogusław Linda formál meg. Wajda hatalmas művészettörténeti eposzt nyújt, amelynek minden pontja össze van kötve a lengyel történelemmel, mégpedig annak nagy vonulataival (a két világháború közötti korszak, a második világháború eseményei, majd a sztálinizmus korszaka) és az egyes embereket érintő intim mélyáramaival egyaránt. Mint minden életrajzi történet, az *Emlékképek* önarckép-cserepeket is rejt, hiszen a film a fiatal Wajda tereiben játszódik, és az ő művészi eszmélkedésének elemeit nyújtja.

Az én Nyikiforom (*Mój Nikifor*) Krzysztof Krauze 2004-es munkája Nikifor Krynicki naiv festő életének utolsó időszakát dolgozza fel. A film az írástudatlan zseni műveinek és talán életének stílusában van kitartva, maga is mintha egy iskolázatlan, inkább befelé szemlélődő operatőr, illetve a transzcendenst nem a barokk templomokban kereső rendező alkotása lenne. Az igazi szenzáció Krystyna Feldman játéka, amely azt bizonyítja, hogy a szerep és a színész rokonsága nem a biológiai nem azonosságán alapszik, hanem valahol mélyebben rejtőzik.

Az utolsó család (*Ostatnia rodzina* - Jan P. Matuszyński. 2016) ugyancsak valódi, valaha élt alakokat vonultat fel, a Beksiński család tagjait. Beksińskiék a történet elején öten vannak. Érdemes őket név szerint felsorolni, mert a saga huszonnyolc éve folyamatos és megállíthatatlan kihalásukról szól: Zdisław Beksiński (Andrzej Seweryn) festőművész, Zofia (Aleksandra Konieczna), a felesége romanista bölcsész, Tomasz fiúk (Dawid Ogrodnik) pedig lemezlovas, rádiós műsorvezető és filmszöveg-fordító. A család a Lengyelország délkeleti sarkában fekvő Sanokból 1977-ben költözik Varsóba egy nyugodtan rémesnek mondható lakótelepre, hogy megkezdje 2005-ig tartó, megejtően banális, ugyanakkor hallatlan izgalmakkal teli pályafutását. Ilyesformán valamiféle fordított Szent Családot látunk, amelynek tagjai tehát szépen kihalnak a csaknem három évtizedet átfogó filmidő alatt.

Nagyon érdekes, ahogy a film ezt a huszonnyolc évet beleágyazza a lengyel valóságba és történelembe. Az NDK-s fotós és filmes nyersanyagok színvilágában kitartott film alig engedi be a nagytörténelem eseményeit, hiszen nincs itt Szolidaritás és rendkívüli állapot, észrevétlenül köszönt be a rendszerváltás és az EU-tagság. Ez egész egyszerűen azért van így, mert az egyébként szenvedélyesen filmező és mindent dokumentáló társaság saját időszámítás alapján él, nekik mindez nem fontos. A másik oldalon viszont mindez mélységesen lengyel és kelet-európai: a hálapénzes kórház, a 70-es évek végi diszkó, az erődszerű lakótelepi lakásbejáratok. A film beállításainak szerkezete mintha egyszerre képezné le a család ön- és világszemléletét, valamint ezt a kelet-európai szűkösséget – az uralkodó képkivágat az, ahogy a lakás ajtóin keresztül látjuk a szereplőket. A film bemutatója idején kiadtak egy könyvet, amely gondos részletességgel dokumentálja Beksińskiék életét – a kiadvány tehát az alkotáson kívüli elemként a film autentikus jellegének megerősítését szolgálja, mert a saját eszközeivel megadja a háromszoros életrajzi film hátterét.

Ha áttérünk a zenészekre, Jan Kidawa-Błoński *Bluesra ítélve* (*Skazany na bluesa*) című 2005-ös filmjét kell szóba hoznunk. A film jelentősége talán nem önmagában van, hanem – ahogyan ez azért elő szokott fordulni a jelentős alakokról szóló nem túlságosan erős filmekkel – az anyagában: Ryszard Riedel és Dżem nevű zenekara ugyanis nyomot hagyott a lengyel rock és blues történetében. A *Bluesra ítélve* ugyanakkor újabb példája a biográfiai történetmesélés kimenetvezérelt megoldásának: a hős sorsa egyfelől a törvényszerű pusztulás felől értelmeződik, másfelől a történet minden vonala efelé mutat. A többi, ami a kezdet és a vég között van, sajnos végtelenül fájdalmasan ismerős: alkotói sikerek és válságok, magasrepülések és heroin. A film felveti az életrajzi történetek további sajátosságát és korlátját: kritikai életrajz nem lehetséges, az alkotók szükségszerűen kicsit beleszeretnek saját hősükbe.

A 2019-es mezőnyből érdemes kiemelni két további zenészéletrajzot, az első az *Ikarosz. Mietek Kosz legendája* (*Ikar. Legenda Mietka Kosza*). Maciej Pieprzyca alkotása becsületesen végigköveti hősének útját: Mietek Kosz 1973-ban halt meg, a film a fiatalkorától kezdi az elbeszélést. A vak zenész korának egyik legnagyobb zongoristája volt. Szigorúan a kortárs zenénél vagyunk Michał Węgrzyn *Vádeljárás*ával (*Proceder*), aminek középpontjában egy híres rapper áll. A rapper 2018-ban hunyt el, tehát korai és értelmetlen halálával megérkeztünk a jelenbe.

SOK ÉVVEL KÉSŐBB

Az életrajzi filmek gyakori fogása, hogy a történet végén valamiféle eredeti felvételekről megmutatják a valódi szereplőket a régmúltban, esetleg a cselekmény utáni jelenlegi valójukban, „néhány év elmúltával". Ilyesmi a fenti példáinkban is előfordul. A néző ezeket a képeket látva óhatatlanul összehasonlításokat tesz: a film máshonnan jól ismert, de elmaszkírozott hivatásos színészei hasonlítanak-e modelljeikre, vajon sikerült-e újraalkotni a valahai tárgyi környezetet és a korhangulatot. Jó ilyenkor elfelejteni, hogy mindez illúzió, kísérlet csupán az eltűnt idő megragadására. Fenti példáinkból azonban az is kirajzolódik, hogy a lengyel film a múltból és a jelenből vett különleges életpályákat olyan módon képes feldolgozni, hogy a történeteknek többfajta társadalmi dimenziója van. Az életrajzi történetek hangsúlyos helyet foglalnak el a kortárs lengyel kultúrában, ami a film társadalmi megbecsültségét, illetve a nemzeti önazonosság formálásában vállalt szerepét mutatja. •

KIRILL SZEREBRENNYIKOV: CSAJKOVSZKIJ FELESÉGE

Sápadt fényben

PATAKI ÉVA

KIRILL SZEREBRENNYIKOV FILMJE NEM KOSZTÜMÖS TÖRTÉNELMI MESE, HANEM DERMESZTŐ LELKI UTAZÁS A MEGSZÁLLOTTSÁG TÉBOLYÁNAK MÉLYÉRE.

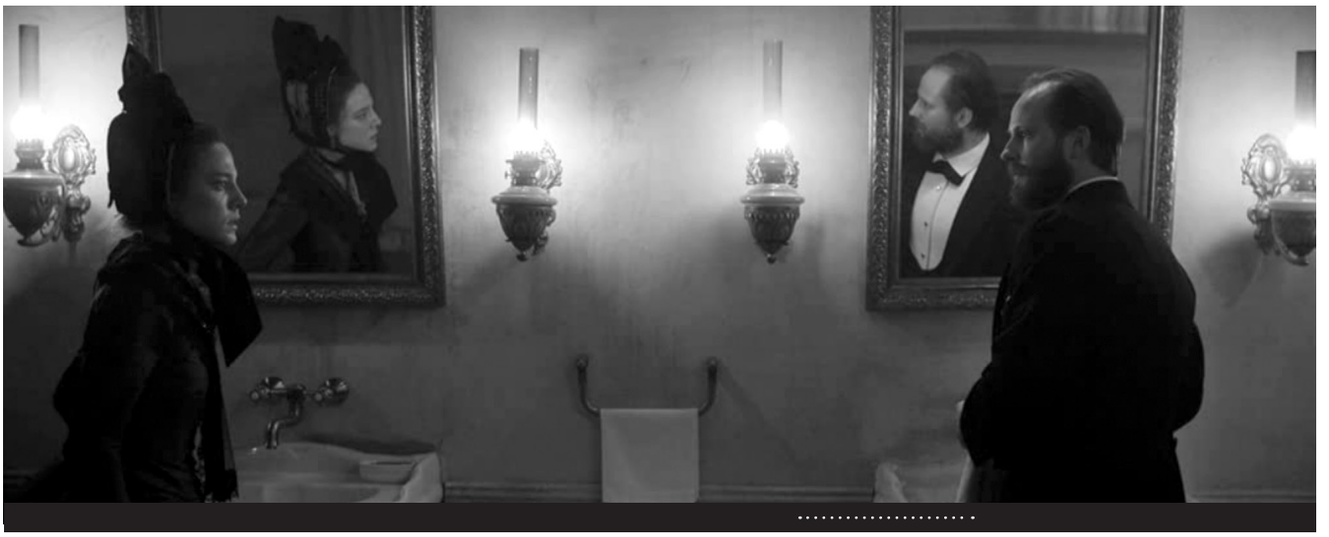
Különös vetítésre került sor február közepén a budapesti Uránia filmszínházban a *magyarhangya* független filmforgalmazó cég jóvoltából: második alkalommal került a magyar nézők elé Kirill Szerebrennyikov diszszidens orosz filmrendező cannes-i versenyfilmje, a *Csajkovszkij felesége*. Mint ahogy az első vetítésen, ezúttal is teljes telt ház várta a filmet, a nagyterem és a karzat telis tele volt, főképp oroszokkal, köztük sok fiatallal, akik mobiljaikkal a vetítés előtt egymást és a díszes terem boltozatos mennyezetét fényképezték, miközben izgatottan, a bennfentesek jól értesültségével sutyorogtak. Meg is kérdeztem a mellettem ülő hölgyet, szerinte miért vannak ilyen sokan, és ő honnan hallott a vetítésről. Elmondta, hogy a hírt a Pesten élő oroszok Facebook csoportja tette közzé, de – tette hozzá szinte mentegetőzve – ez egy ellenzéki rendező, már nem is él Oroszországban. Majd sötét lett, elkezdődött a film, és a két és fél órás játékidőt szinte mozdulatlanul ültük végig, nem ment ki, nem mocorgott senki, a vége főcímet is dermedt csendben néztük.

Nem csoda, hogy az orosz kultúrában járatos közönség kíváncsi Szerebrennyikovra. A sokoldalú rendező jó ideje kultikus figurája az orosz kulturális életnek, színházi és filmrendezőként ma az egyik legnagyobb név, évekig az azóta bezárt Gogol színházi központ művészeti vezetője volt, aki bátran fellépett a kiépülő Putyin-diktatúra ellen rendezéseivel és nyilatkozataival egyaránt. A represszió nem is maradt el, 2017-ben sikkasztással gyanúsították, eltávolították színházigazgatói pozíciójából, koholt perbe fogták, felfüggesztett börtönbüntetésre és súlyos pénzbüntetésre ítélték, majdnem két évet töltött házi őrizetben. Az abszurd módon működő rendszer ugyanakkor hagyta dolgozni, a *Nyár* című filmjének vágását már házi őrizetben fejezte be. A film meghívást kapott a cannes-i filmfesztiválra, de a rendező házi őrizetben lévén nem utazhatott ki, ahogy útlevél híján nem kísérhette el Cannesba az ugyancsak versenyfilmként meghívott *Petrov náthája* című filmjét sem. A Csajkovszkij-filmet még Oroszországban forgatta, a nagyszabású produkció létrejöttét orosz, francia és svájci producerek tették lehetővé. A zsidó apától és ukrán anyától származó művész helyzete az orosz invázióval tarthatatlanná vált, kiutasítással felérő útlevelet kapott, azóta Berlinben él.

A téma, Csajkovszkij házassága, legalább annyira gerjesztette az érdeklődést, mint a rendező személye. Miközben Csajkovszkijból a szovjet rendszer kultúrcsinovnyikjai a hazafias, makulátlan jellemű, nemzeti zeneszerző szobrát faragták, már akkoriban is mindenki tudta, hogy a csodálatos nemzeti operák, balettek világhírű komponistája homoszexuális volt. Oroszországban a 2010-es évek elejétől megindult a gyűlöletkampány a melegek, az LMBTQ közösség tagjai ellen, az indulatok szításában az állami tévék, rádiók vittek vezető szerepet, majd következtek az utcai bántalmazások, zaklatások, a munkahelyi kirúgások, a törvényi szigorítás. Mára a melegek számára az egyetlen járható út ismét a kivándorlás vagy a rejtőzködés, mint a cári Oroszországban. Nem csoda hát, hogy a budapesti Uránia moziban is felfokozott izgalommal várták a filmet, csak úgy, mint Cannes-ban.

A forgatókönyvet is jegyző Szerebrennyikov naplók, levelek, dokumentumok alapján meséli el a történetet: a fiatal Antonyina Miljukova romantikus módon beleszeret a már ismert, sikeres zeneszerző-zongoristába, és a fejébe veszi, hogy ő lesz Csajkovszkij felesége. Rajongó levelekkel bombázza Csajkovszkijt, valahogy úgy, mint Csinszka Adyt, és ő is sikerrel jár; talán azért, mert Csajkovszkij már belefáradt a rejtőzködő életmódba, útját akarja állni a személyét övező pletykáknak, s barátai tanácsát megfogadva megnősül. De már az első találkozás során értésére adja Antonyinának, hogy ez nem lehet szokványos házasság, csak testvéri szeretet fűzheti őket egybe, ő másra nem alkalmas. A magabiztos lány boldogsága határtalan, úgy hiszi, képes lesz nem csak őrző angyala, de valódi felesége is lenni a zseniális zeneszerzőnek. Épp a túlzott igyekezet, szűnni nem akaró figyelem és a lankadatlan női közeledés az, ami hetek alatt pokollá teszi a muzsikus életét, fizikai gyötrelmeket, szűnni nem akaró fejfájást okoz Csajkovszkijnak, és hamarosan súlyos depresszióba kergeti. Mivel a feleség nem éri be azzal, hogy ország-világ előtt ő Csajkovszkij felesége, hanem mindenáron az is akar lenni a szó szoros értelmében, a férfi menekülőre fogja. Ugyanakkor bűntudat gyötri, igyekszik gáláns anyagi jóvátétel mellett válni. Hanem Antonyina már Csajkovszkij felesége, és erről a státuszról nem hajlandó lemondani, az is marad haláláig, megrögzötten ragaszkodik szerepéhez, bár egy másik férfinak szül három gyereket, és soha többé nem is találkozhat a férjével.

Mint a jó filmeknél általában, a szüzsé itt sem árul el semmit a filmről. A *Csajkovszkij felesége* nem kosztümös történelmi mese, hanem dermesztő lelki utazás. Az alkotók berántják a nézőt a női főhős agyába, a lelke legsötétebb bugyraiba, vele együtt éljük át a személyiség torzulását, vele együtt hullunk mi is darabokra. Kezdetben Antonyina egy kedves, nyitott, művészetre érzékeny, bár kissé túlfűtött, romantikus, rajongó fiatal nő. A kudarc, a nagy álom, a házassága be nem teljesülése emberségében megalázza, női hiúságában megsérti, az elutasítás szörnyű pusztítást okoz benne, eluralkodik rajta a megszállottság, az irigység, a gyűlölet. Bár ismeri Csajkovszkij valódi hajlamait, mégis képtelen tudomást venni a valóságról, egyik szélsőségből a másikba esik, hol bigott vallásos, hol nimfomániás parázna, aki részvétlenül adja gyerekeit árvaházba, ahol mindhárom gyerek meghal, és akikért egyetlen



könnyet sem hullat. A kínzó folyamat során először a nő identitása sérül, majd a személyiség integritása, végül agymosott zombiként áll előttünk, aki hol a férje testvéreit, hol a zenésztársakat, végül a zsidókat teszi felelőssé minden bajáért. Csajkovszkij halála után törvényszerűen végzi az őrültek házában.

Antonyina figurája mellé az alkotók egész körképet rajzolnak fel a cári Oroszország jellegzetes női sorsaiból, ahol a nők csak egy név voltak a férjük útlevelében, saját útlevelük nem volt, miként szavazati joguk sem, ahogy erre a film mottója fel is hívja a figyelmet. Megismerjük Antonyina keserű, gyűlölködő anyját, elnyomott, szolgai sorban tengődő húgát, látjuk Csajkovszkij nővérét, aki a sok szüléstől kimerült, közönyös, loncsos hajú, idegroncs, csak a narkotikumok oszlatják nyugtalanságát. Ebbe a vigasztalan sorba tartozik a templom lépcsőjén tomboló koldusnő is, aki ruháját letépve magáról még a többi nyomorult kéregető megvetését is kivívja. Ezt a sivár női tablót csak árnyalja, hogy szemlélhetjük a hölgyeket elegáns toalettjeikben Pétervár és Moszkva szalonjaiban is, amint franciául diskurálnak és zongoráznak a gyertyák sápadt fényében. Mert itt valóban sápadt a fény, Vlagyiszlav Opeljanc kamerája olyannak mutatja a belsőket, szalonokat vagy hónapos szobákat, amilyenek a gyertyák fényében valóban lehettek: a belső tereket komor félhomály uralja, Szerebrennyikovnál minden baljós, fojtogató. A kamera hol egészen közel megy a szereplőkhöz, hol szépen komponált tablókban mutatja őket, a különös, lebegő kameramozgása, a hosszú snittek mindvégig fenntartják a feszültséget.

Sajátos vibrálást ad a filmnek, hogy hol Antonyina elméjében tanyázunk, az ő szemszögén keresztül látjuk az általa vélt valóságot vagy az álmait, máskor kívül kerülünk, objektív megfigyelőként követjük a nő és Csajkovszkij vergődését. Csajkovszkijt is hol a feleség képzelgésein keresztül érzékeljük, hol kívülről látjuk kínlódását. Bűntudat gyötri, tudja, hogy a névházasság végzetes hiba volt, közben maga is megdöbben attól az elemi irtózástól, ami eltölti felesége társaságában, és nem azért, mert nem a nőkhöz vonzódik, hanem mert szembesül Antonyina születő tébolyával, a szeme előtt bomlik ki a folyamat, ahogy a nő nem hajlandó tudomást venni a valóságról, és egyre erőszakosabban, agresszívebben alakítja a jó feleség szerepét. A zeneszerző körül rajzanak a férfiak: testvérek, barátok, művésztársak, bohém ivócimborák, alkalmi szeretők, de ő mindvégig fájdalmasan magányos. Ezt a különös, külső-belső vibrálást a két színész: Aljona Mihajlovna és Odin Lund Biron koncentrált játéka teszi intenzívvé, nem történelmi alakokat formálnak, hanem mai, modern hősöket. A kezdetben vonzó, légies Antonyina a szemünk előtt válik fizikailag is taszítóvá, ijesztővé, már-már démonivá, majd szánalmas ronccsá.

A film magán viseli annak a jegyeit, hogy Szerebrennyikov színházi rendezőként kezdte karrierjét, és a mai napig rendez, ma már Európa színházaiban. A dekoratív beállítások, a különös expresszivitás árulkodnak erről, de a film végén látható hosszas táncbetét már némileg öncélú, lefényképezett mozgásszínház, ami megakasztja a film ritmusát.

„Megrögzötten ragaszkodik szerepéhez”
(Aljona Mihajlova és Odin Lund Biron)

A hang sokat tesz hozzá a hangulathoz, a szűk utcai beállításoknál például a lovak patájának dobogása, a láthatatlan járókelők hangkulisszája idézi meg a korabeli pétervári és moszkvai utcákat, a nagyvárosi lármát, ami elnyeli a párbeszédeket, amelyek sokszor bújnak elő és vesznek el a város alapmorajában. Hasonlóan bujkál a film szerzett zenéjében Csajkovszkij zenéje is, csak néha ismerhető fel egy-egy motívum, de soha nem szólal meg attraktívan Csajkovszkij muzsikája.

Harmadik nekifutásra Szerebrennyikov végre eljutott Cannes-ba, bár személye és filmje körül heves viták robbantak ki, ukrán filmesek tiltakoztak, felszólították a fesztivált, hogy ne mutasson be orosz filmet, ne fogadjon orosz alkotót. A megtámadott Ukrajna filmesei azt akarták, hogy Cannes utasítsa el az ellenzéki, házi fogságra ítélt, üldözött rendezőt pusztán azért, mert Oroszországban tanult, az orosz állam támogatásával építette karrierjét. De hiszen ezért olyan fájdalmasan húsba vágó a film, mert azt sugallja, üvölti: Ne őrüljünk már meg! Mert a folyamat egy idő után visszafordíthatatlan és végzetes.

•

CSAJKOVSZKIJ FELESÉGE (Zsenya Csajkovszkava) – orosz, 2022. Rendezte és írta: **Kirill Szerebrennyikov**. Kép: **Vlagyiszlav Opeljanc**. Díszlet: **Vlagyiszlav Ogaj**. Szereplők: **Aljona Mihajlova** (Antonyina Miljukova), **Odin Lund Biron** (Pjotr Csajkovszkij), **Filip Avgyejev** (Modest/Anatolij Csajkovszkij), **Jakatyerina Ermisina** (Liza), **Natalja Pavlenkova** (Antonyina anyja). Gyártó: **Hype Film** / **Charade Films** / **Logical Pictures**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos.* 143 perc.

A KÁDÁR-KORSZAK TÉVÉSOROZATAI 1.

Honfoglalástól Szomszédokig

VARGA BALÁZS

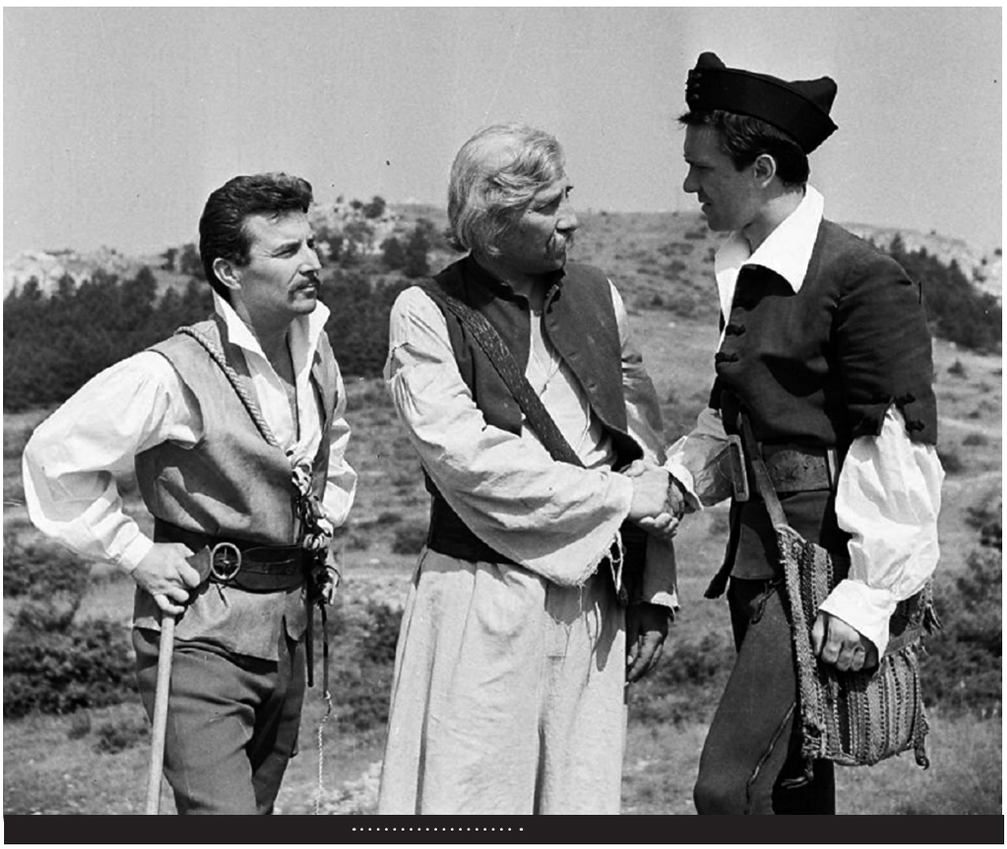
A SZOCIALISTA IDŐSZAK SOROZATAI ÉS AZOK HŐSEI SZÉLES KÖRŰ ISMERTSÉGÜK OKÁN IS EMBLÉMÁI EGY-EGY KORSZAKNAK.

1987 május hetedikén, amikor a Magyar Televízió műsorra tűzte a *Szomszédok* első epizódját, még senki sem sejtette, hogy ha nem is rendszerváltó, de a rendszert túlélő sorozat indul el. A *Szomszédok* az eredeti tervek szerint hosszú, de nem beláthatatlanul hosszú sorozatnak indult. Az eredeti elképzelések azonban nem mindig válnak valóra. 1987 tavaszán úgy tűnt, a kelet-európai szovjet típusú rendszer, bár recseg-ropog, de ki tudja mennyi ideig fog még fennállni. Míg a *Szomszédok*at limitált időre tervezték, a szocializmus örökéletűnek volt elképzelve. Aztán minden másképp alakult. A *Szomszédok* több mint tíz évig maradt a képernyőn, messze túlélve tervezett idejét, a szovjet típusú rendszer pedig a nyolcvanas évek legvégén megbukott.

Vajon a szocializmussal együtt elbuktak és a homályba vesztek a szocializmus évtizedeinek televíziós sorozatai is? Egyfelől aligha, másfelől nagyon is. Könnyű felemlegetni a nosztalgiavonaton azóta is örökbérlettel utazó magyar és kelet-európai sorozatokat, tévés ismétlések, DVD-kiadások, videómegosztó oldalak, archívumok sztárjait és közismert kincseit. A *Szomszédok*, a *Mézga család*, *A Tenkes kapitánya*, a *Kórház a város szélén* vagy épp a *Négy páncélos meg a kutya* azonban csak a jéghegy (mozgókép-hegy) csúcsa, hiszen a szocialista korszak sorozat-termésének mindössze szűk csoportja nevezhető közismertnek és bukkan elő a retro-hullámverésben. A hatvanas évek elejétől a rendszerváltásig majd kétszáz magyar élőszereplős és animációs sorozat készült (a tévéfilmek és tévéjátékok száma pedig ennek a sokszorosa volt). Hatalmas anyag, ami nincs igazán szem előtt és nem igazán épült be a modern magyar mozgóképkultúráról alkotott képünkbe. A műsorokra, filmekre, sorozatokra koncentráló tévétörténeti kutatások javarészt hiányoznak a hazai akadémiai és kulturális mezőből. Így aztán még komolyabb szerepet kap a nézői emlékezet, a rajongói kultúra és az archívumi, intézményi politika: ki mit tud, ki mire emlékezik, ki milyen műsort tesz hozzáférhetővé. A magyar mozgóképkultúra igen jelentős mennyiségű alkotása lappang, lebeg valahol a félig ismerős, régen vagy sosem látott, alig vagy egyáltalán nem ismert művek homályzónájában. Az M3, a NAVA, a Filmio folyamatosan hozzák elő a klasszikusokat és fél- vagy egyáltalán nem klaszszikusokat, de még így is csak részleges rálátásunk van sok évtized magyar mozgóképes örökségére.

A magyar televíziós sorozatok gyökerei a hazai televíziózás korai időszakára nyúlnak vissza. A rendszeres tévéadások 1957-es indulása után az első években a sport és művészeti közvetítések, híradók és politikai műsorok, illetve ismeretterjesztő és riportműsorok mellett stúdióban rögzített tévéjátékok és tévéfilmek készültek, majd a hatvanas évek legelején indultak el az első hazai sorozatok. Az azonban korántsem egyértelmű, hogy melyik is volt a legelső magyar tévésorozat. Ha a szerialitás, a sorozat-jelleg a szempont, akkor a Bálint Ágnes művéből készült *Mi újság a Futrinka utcában* (1961) bábsorozat volt a kezdet. Ha azonban a szeriális élőszereplős fikció első példáját keressük, akkor vagy a Mihályfi Imre rendezésében 1963-ban bemutatott *Honfoglalás*t, vagy Fejér Tamás 1964-es *A Tenkes kapitány*át kellene kiemelnünk. A második világháború végén játszódó, az 1944-es sikertelen magyar kiugrási kísérletről szóló, antifasiszta és antihorthysta *Honfoglalás* háromrészes tévéfilm volt, amelyet akár minisorozatnak is nevezhetünk, míg *A Tenkes kapitánya* tizenhárom részes klasszikus kalandsorozat. A leleményes Eke Máté és társainak története nem több részre bontott tévéfilmként, hanem szeriális elbeszélésként mutatta meg és egyben pozícionálta is magát a hatvanas évek elején a Magyar Televízióban nagy sikerrel vetített két külföldi sorozathoz, az angol *Robin Hood*hoz, illetve a nyugatnémet *Tell Vilmos*hoz képest. A rendező Fejér Tamás egy interjúban így beszélt erről: „Minden egyes rész önálló dramaturgiai egység, befejezett történet. Ez így volt a *Robin Hood* és *Tell Vilmos*-sorozatban is. Ott azonban a folytatások nem alkottak nagyobb dramaturgiai egységet, mindössze a főbb szereplők voltak azonosak. Mi ezen szeretnénk túllépni. Ehhez az volt szükséges, hogy megteremtsük az önmagukban is egészet alkotó folytatások külön-külön dramaturgiáját, másrészt az egész sorozatot a jellemek fejlődése és a történet kiteljesedése szempontjából egy filmként kezelő, átfogó dramaturgiát." A magyar tévésorozatok történetében tehát a hatvanas évek első fele a fordulópont. Amíg a magyar televíziózás kezdete a Kádár-rendszerrel, a hazai sorozatkultúra nyitánya a Kádár-rendszer konszolidációsnak nevezett periódusával (annak nyitányával) esett egybe.

A sorozatok már a szocializmus idején a legsikeresebb műsorok közé tartoztak, gyakran a sportközvetítéseket is megelőzve. Mivel nézettségük akár a hat-hétmilliót is elérte (de átlagban is bő négymilliós volt), nyugodtan mondhatjuk, hogy a kiemelkedő sorozatokat valóban *mindenki* ismerte. Eke Máté, Bors Máté, Linda, Princ (alias Rémai László) vagy épp Blažej doktor nevéről és kalandjairól annak idején mindenki hallott. Olyan hivatkozási alapot és vonatkoztatási pontot, közös tudást jelentettek, amiről mindenki tudott, és amiről mindenkinek megvolt vagy meg lehetett a véleménye. Napjaink radikálisan eltérő médiavilágában is akadnak bőven közismert filmek és sorozatok, de még *A mi kis falunk* polgármesteéről, kikapós kocsmárosnőjéről vagy az aktuális valóságshow szereplőiről sem



„Közös tudást jelentettek"
(Fejér Tamás: A Tenkes kapitánya – Zenthe Ferenc, Molnár Tibor és Tordy Géza)

mondhatjuk, hogy korosztály, lakóhely és társadalmi hovatartozás szempontjából totális közismertségnek örvendhetnek. A szocialista időszak sorozatai és azok hősei ehhez képest egyszerűen kikerülhetetlenek voltak: már csak széles körű ismertségük okán is emblémái egy-egy korszaknak.

Nézettségük, hatásuk, megjelenítő erejük és nem utolsósorban költségvetésük okán is a sorozatok a korszak igazi tévés kirakatprodukciói voltak. Ez a kirakat-jelleget az első időkben akár szó szerint is vehetjük. A tévékészülékek tömeges elterjedése, azaz a hatvanas évek közepe-második fele előtt a Keravill-üzletek kirakatába helyezett tévékészülékek előtt gyakran gyűlt össze komoly tömeg az adást figyelve. A kirakatból azután a készülékek gyorsan átköltöztek a nappaliba (az ötvenes évek végén néhány tízezer, a hatvanas évek közepén már sokszázezer lakásban volt tévé). Az adások pedig bekúsztak a nézői, közösségi képzeletvilágba, mi több, adott esetben a hétköznapokat is meghatározó erők lettek. *A Tenkes kapitánya* vetítése után a játszótereket fakarddal hadonászó gyerekek lepték el, a sorozat forgatási helyszínéül szolgáló Siklóson a vendéglátóipari üzemegységek komoly része felvette a Tenkes nevet (akárha az ezredforduló Üvegtigris büféinek nagyszabású előképét látnánk). A sorozatok fikcióvilága nemcsak az otthoni kikapcsolódás része volt, hanem a legkülönfélébb formában jelen volt az utcán, a köztéren, a nyilvánosságban. A hétköznapi közegben játszódó sorozatok világa pedig nemcsak vízió, dokumentum és példa volt, de a nézők tapasztalatainak összemérésére alapul szolgáló mérce is lehetett. A hetvenes évek egyik idehaza is kiugróan sikeres csehszlovák sorozata, az exkluzív prágai csemegeboltban játszódó *Nők a pult mögött* első epizódjának vetítése után valódi prágai élelmiszerboltokban előfordult, hogy többen elkérték a vásárlók könyvét és jegyezték fel igényüket (talán csak tréfálva, de azért mégis performatív cselekvőerővel), hogy ők is a sorozatban látott remek árukínálattal szeretnének szembesülni a mindennapjaikban.

Azt, hogy a szerializált, sorozatos elbeszélésnek mekkora vonzereje van, illetve hogy a saját gyártás milyen presztízsértékkel bír, a sorozatdarálós kortárs sorozatkultúrában nem nagyon kell magyarázni. Szemben azonban az egy szuszra végignézett kortárs sorozatokkal, a hatvanas, hetvenes vagy nyolcvanas évek szűk választékra épülő tévékultúrájában (egyetlen, majd két csatorna, kezdetben csak heti néhány adásnap) a heti vagy kétheti rendszerességgel sugárzott epizódok között eltelt várakozási idő nem pusztán a nézői kíváncsiságot és feszültséget erősítette, de az egyéni és közösségi képzeletet megmozgató, az adott epizódban feldobott és nyitva hagyott kérdések megvitatásának is nagy teret hagyott. A várótermekben, kávészünetekben, buszon, villamoson, fodrászszalonokban lefolytatott eszmecserék megsokszorozták a tévének mint kulturális-politikai agorának a hatását. A fikció vonzereje, a valósághatás, a karakterekkel azonosulás érzelmi kötődése és a szerializált forma komplex hatóereje tehát különösen izgalmas és exkluzív tartalmakká teszik a korszak tévésorozatait.

Az elmúlt idők helyeit, tárgyait, szokásait, legendás színészeit megörökítő, ismerősen távoli mozgóképes leletek remek nosztalgia-generátorok és időgépek a múltba. Nézhetjük őket kordokumentumként, izgalmas lehet belefeledkezni a nyolcvanas évek közepének budapesti városképébe a *Linda* epizódjaiban vagy elmerülni a *Kórház a város szélén* csehszlovák hétköznapjainak krónikájába. Akad, aki számára a bumfordiság bája, mások számára az egykor volt élmények újraélése, a ráismerés vagy a visszavágyás a meghatározó. A *Kántor* epizódjai segítségével nagyon sok mindent megtudhatunk a hetvenes évek Magyarországáról, de ez nem valamifajta közvetlen valóságtapasztalat. A tévé és a tévésorozat, főképp a szocializmus idején, különleges valóságértelmező gépezet volt:



„Alkotói víziónak is része lehet" (Horváth Ádám: Szomszédok – Zenthe Ferenc és Komlós Juci)

a hétköznapok és a múlt cserepeiből építkezve, egészen eltérő elvárásokat összehangolva, sajátos univerzumot rakott össze.

A kelet-európai szocializmusok tévésorozatai a kulturális önismeret, a világformálás, az ismerőssé tétel és a közösségképzés nagyhatású médiumai. Alakította őket a közösségi képzelet, a populáris kultúra, formálták őket az „alulról jövő" nézői igények és elképzelések, meghatározók voltak a televíziós alkotói munka lehetőségei és kreatív ötletei, és nem utolsósorban a politika „felülről jövő" elvárásai. Az elvárások kereszttüze persze az irodalom vagy a film világát éppennyire jellemezte. A tévé, és különösen a tévésorozat annyiban jelentett különbséget, hogy a sorozat-jelleg, a hetekig, hónapokig műsoron és napirenden tartott témák, történetek, konfliktusok és hősök közös megvitatása a világértelmezés időben és közösségi térben egyaránt kiterített, széles és változatos lehetőségét teremtette meg. Ezek az egymástól különböző, egymással olykor nehezen összeegyeztethető elvárások, világ és valóságértelmezések pedig figyelemreméltóan változatos univerzumot formálnak. Olyan univerzumot, a szocialista tévésorozatok eklektikus világát, amelyben a nevelés, a felvilágosítás, az ideológiai útmutatás és a szórakoztatás zavarba ejtően gazdag sokféleségben volt jelen.

LÁTÁSTÓL OKULÁSIG

A hatvanas években, amikor a televízió rohamtempóban költözött be a kelet-európai otthonokba és emberek tízmillióinak hétköznapjaiba, a tévé a világ újrafelfedezésének és megértésének úttörő médiuma volt. A korszak tévékultúrája az otthonosság, ismerősség, közelség és a közösség-élmény jegyében formálódott. A tévé közel hoz, ismerőssé tesz és közösséget képez. A nappali középpontját képező tévékészüléket körül ülő nagycsalád vagy a társasházi lakóközösséget összehozó közös tévézés képei (ahogy azt Herskó János kora hatvanas évekbeli vígjátékában, a *Két emelet boldogság*ban is láttuk) egyszerre voltak sztereotípiák, víziók és valóságos tapasztalatok megjelenítői.

A szocialista korszak televíziója oktatott, nevelt, felmutatott és ismeretet terjesztett: nevelve agitált és szórakoztatva propagált. Ugyan a populáris emlékezet elsősorban a *Szomszédok* kapcsán emlegeti a tételmondatokba merevedett, kamerába tekintő szereplők hétköznapi bölcsességeit, a tévé mint a nézők millióinak tanítója igazán a hatvanas években volt elemében. Minden korosztályt igyekezett megmozgatni, arra törekedett, hogy a lehető legszélesebb közönséget nevelje, aktivizálja és szórakoztassa. Ennek jegyében az „ilyen a világ" kisrealizmusát az „ilyen kellene, hogy legyen a világ" víziója keresztezte. A szocialista tévé saját magára kiegyensúlyozott és felvilágosult médiumként tekintett, amely humorral és bölcs megértéssel villantja fel és igazítja ki a hétköznapok kisebb-nagyobb hibáit, és mutatja meg az önformálás és a közöségformálás útját. Emberképe szerint pedig az aktív, saját magáért és a közöségért kiálló „hétköznapi hősöket" állítja az előtérbe. Távol állt ez az ötvenes évek szocreál termelési és nevelődési történeteitől, de legalábbis humorral és játékossággal próbálta felülírni a sablonosan merev ember- és társadalomképet. Ez a humor és játékosság aztán a hetvenes évektől kezdve egyre inkább átadta a helyet a szatírának, amely az esendő és nem is feltétlenül sikerre ítélt hősöket mind lehetetlenebb helyzetekben és egyre furcsább történetekben mutatta be (például a nyolcvanas évek egyik ritkán emlegetett sorozatában, a *Dániel*ben). A *Szomszédok* már említett néptanító jellege a példa azonban arra, hogy az edukációs attitűd messze nem veszett ki a magyar sorozatokból a nyolcvanas években sem (sőt, ha például a kilencvenes években készült, *Frici, a vállalkozó szellem* kapitalista iskolatörténetére gondolunk, akkor látható, hogy még a rendszerváltást is túlélte). Mindezen túl Taki bácsiék lépcsőházi bölcsessége talán azt is szépen megmutatja, hogy a didaktikusság korántsem csak a hatalmi, kultúrpolitikai érdekérvényesítéshez kötődött és kötődik, hanem alkotói víziónak is része lehet – és nem utolsósorban (bár túlzás lenne a *Szomszédok* sikerét ehhez a momentumhoz kötözni) nézői igény is volt és van rá.

A szöveg a NKFI által támogatott, 135235-as számú, *A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejétől napjainkig* című kutatás keretében készült.

NICOLAS WINDING REFN: KOPPENHÁGAI COWBOY

Szent kurva

SZABÓ G. ÁDÁM

REFN TRANSZCENDENS SÍKRA HELYEZI JÓ ÉS ROSSZ KÜZDELMÉT.

Különböző stációkat járnak be Refn legutóbbi műveinek női karakterei. Nárcisztikusan óhajtoznak a Szépségre a *Neon démon* gyilkos modelljei. A Halál Főpapnőjeként definiált, bántalmazott nőket oltalmazó Yaritza ellenfeleihez hasonló szörnyűségeket követ el a *Too Old to Die Young*ban. Miu, a *Koppenhágai cowboy* szexmunkára kényszerített illegális bevándorlója az előző sorozat Dianájára hajazó, misztikus gyógyító- és harci képességekkel áldott jövevény.

17 évvel az önkéntes száműzetést hozó *Pusher 3.* után a direktor visszatért szűk pátriájába – a *Neon démon* (Mary Laws, Polly Stenham), illetve a *Too Old to Die Young* (Halley Wegryn Gross) után Refn ismét női társírókkal, sőt, ötletgazdákkal (Sara Isabella Jønsson Vedde, Johanne Algren, Mona Masri) dolgozik. Feminizmusportréja összetett. Hatalomgyakorlásról, a prostitúció-tematika révén szexuális kizsákmányolásról, emberkereskedelemről regél a *Koppenhágai cowboy*. 5 órás Netflix-szériájában igencsak különböző női karakterek vonulnak fel. Rosella bordélyt üzemeltető cinikus matróna, a kínai étteremtulajdonos Hulda mama joviális cselszövő. Feudális, dinasztikus alapokon nyugvó, pusztán az erőszak nyelvét beszélő elnyomórendszert ábrázol Refn.

Miu (hősnőjét a *Prada*-luxuscég divíziójáról nevezte el a rendező) nemcsak a korrupt matriarchátust, de a züllött patriarchátust is rombolja: a *Koppenhágai cowboy* újabb témái az emancipáció, valamint a bármiféle rabigából történő menekülés. Miroslav és Dusan fegyverbizniszben utazó bűnöző-kapitalisták. A nőies, árjavonású Nicklas torz lelkű-testű, nekrofil kéjgyilkos. Chiang úr gyermekrabló. Szexbarlangot borít lángba a főhős, onnan a Sárkánypalotába viszi az útja, majd dekadens arisztokratakastélyban köt ki. Nyers utcamiliőből, tehát a materializmus kézzel fogható világából jut el a spiritualizmus hipnotikus ismeretlenségéig. Vagyis a *Koppenhágai cowboy*ban a *Pusher-trilógia* realizmusa és Refn metafizikai *artsploitation*jei (*Valhalla Rising, Csak Isten bocsáthat meg*) fonódnak össze. Kék, vörös, lila beállításai, rózsaszín neonfényei, szintipopja, üvöltő tekinteteket zörejjel aláfestő hangkulisszája, lassításokkal cicomázott körsvenkjei, a figurák kimért beszédmódja, a *Pusher 3*-at idéző, albántól dánig terjedő, mágikus régiókba csábító nyelvhasználat vagy a záró *kung-fu*-összecsapás az érzékfelettiség szimbólumai. Disznóként visító, csupasz hátsóval vonagló, feldarabolt férfijei a nemi krízis megtestesítői.

„Pornográfia és brutalitás fúziójára reflektál"
(Angela Bundalovic)



Valósághoz hellyel-közzel ragaszkodó *neo noir*ból boszorkánysággal, incesztussal és vámpirizmussal kecsegtető, pszichedelikus *urban fantasy*be csévél a *Koppenhágai cowboy* (címe a Skandináviában honosított pornográfia és a brutalitás fúziójára reflektál) utolsó két része. Ismét a női perspektíva érvényesül – a kék *jogging*ot öltő, androgün Miu főnemeziseként a fehér kosztümbe/vörös tréningruhába bújó, ördögi Rakelt nevezi meg a rendező, akit Refn idősebb lánya, a modell Lola játszik. A *Koppenhágai cowboy* e ponton nemcsak szerzői, hanem családi-baráti kommentárként üzemel. Miu alteregóit felesége, Liv Corfixen és kisebbik lánya, Lizzielou formálják meg. Szerettei a kozmikus utazásra invitáló *Touch of Crude* divatetűdjéből sem maradtak ki. A Miroslav-Dusan-párost a *Pusher*-epizódok Milója és Radovanja, Zlatko Burić és Slavko Labović alakítja. Mikael Bertelsen és Mads Brügger – drogdílerek bőrében – a *Den 11. time* éjszakai *talk show*-riportereiként ismertek. Refn is tiszteletét teszi egy néma *cameo* erejéig, míg a direktort a *Death Stranding*ben virtuálformába öntő japán videojátékguru, Hideo Kojima a sorozat utolsó revelációjával szolgál. *Cliffhanger*rel ér véget a *Koppenhágai cowboy*: bár Refn és partnerei csak egy forgatókönyvvázlatot írtak, elengedhetetlennek tűnik az újabb évad.

•

KOPPENHÁGAI COWBOY (Coppenhagen Cowboy) – dán, 2022. Rendezte: **Nicolas Winding** Refn. Írta: **Sara Isabella Jonsson Verde** és **Nicolas Winding Refn**. Kép: **Magnus Nordenhof Jonck**. Zene: **Cliff Martinez**. Szereplők: **Angela Bundalovic** (Miu), **Andreas Lykke Jorgensen** (Nicklas), **Li Il Zhang** (Hulda mama), **Lola Corfixen** (Rakel). Gyártó: **NWR Film** / **Space Rocket Nation**. Forgalmazó: **Netflix**. 6 x 55 perc.

SUNDANCE

Új hangok, régi történetek

HUBER ZOLTÁN

A FÜGGETLEN FILMES SUNDANCE FESZTIVÁL IDEI KÍNÁLATÁBAN KORÁBBAN MELLŐZÖTT NÉZŐPONTOK IS KIEMELT FIGYELMET KAPTAK.

A közel négy évtizede útjára indított Sundance ma jóval több, mint a hajdani perifériáról azóta a fősodorba betagozódott amerikai független film legfontosabb seregszemléje. A fesztivál célja, hogy friss hangokat és előremutató megközelítéseket mutasson be, földrajzi helytől és műfajtól függetlenül. A kortárs trendekkel összhangban az idei programban is túlsúlyban voltak a személyes történetek és eddig inkább partvonalra szorult karakterek. A szervezők nagy hangsúlyt fektettek az ígéretes rendezői bemutatkozásokra és a női alkotók munkáira, de akadtak szép számmal hagyományos indie darabok és klasszikus vonalvezetésű dokumentumfilmek is. A színvonal egységesen magas volt, viszont az elsöprően erős alkotások elmaradtak.

Azt persze lehetetlen megjósolni, ott volt-e az idei mezőnyben a következő Soderbergh vagy Tarantino. A Sundance az utóbbi években ráadásul több, később komoly díjakat besöprő alkotást indított útjára, még közelebb merészkedve a mainstream ízlésvilághoz. A két éve itt bemutatott és végül Oscarig menetelő *CODA* a fesztivál közelmúltjának egyik legnagyobb találata volt (le is vetítették most újra), ami érezhetően befolyásolta a válogatást. A zsűri egyik fődíját elnyerő *A Thousand and One* ilyen formán történő kiemelése mintha egyenesen a későbbi ítészeknek szólna, hiszen a pontosan levezényelt, letisztult vizuális és dramaturgiai megoldásokkal mesélő családi drámánál akadtak jóval karcosabb, merészebb vagy épp felkavaróbb filmek a versenyszekcióban.

Az elsőfilmes A.V. Rockwell egy családdá válás történetét meséli el, nagyjából tizenöt éven át követve a javítóból szabadult fiatal anya, a nevelőszülőktől elrabolt fiú és a saját szerepében bizonytalan apa összefonódó sorsát. Inez kezdetben csak azt tudja, a gyerekével akar lenni, ezért illegálisan magához veszi és Harlemben próbál új életet kezdeni. Az író-rendező Rockwell elsősorban a hősnőre, az ő döntéseire, dilemmáira és akadályaira fókuszál, miközben a fiú felnőtté válása is szépen kirajzolódik. Az apa karaktere ellenben elnagyolt marad, cserébe viszont a film a városnegyed átalakulását is szépen leköveti. A fiú nagykorúvá válásával párhuzamosan Harlem is dzsentrifikálódik, az intim fókuszú történet így tágabb közösségi áthallásokat kap. *A Thousand and One* ennyiben is pontosan illeszkedik a nehéz afroamerikai sorsokat igényes fősodorbeli melodrámákba csomagoló presztízsfilmek újabb vonulatába.

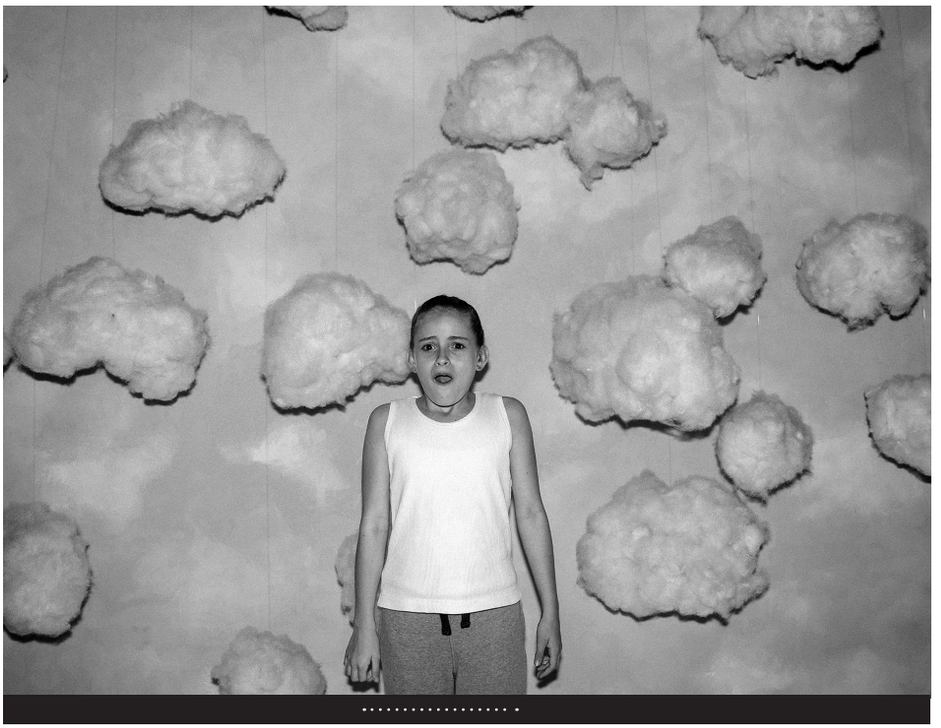
A családdá válás rögös folyamatát dolgozza fel a legjobb nemzetközi film díját elhozó brit *Scrapper* is. Charlotte Regan nagyjátékfilmes bemutatkozása nem véletlenül dobogtatta meg a zsűri szívét, hisz az író-rendező a *kitchen sink* melodrámák hagyományait az amerikai független filmekre jellemző keserédes humorral és meseszerűséggel vegyíti. A tizenkét éves Georgie nemrég veszítette el az anyját. A talpraesett kislány mindenkinek azt hazudja, a nagybátyja vigyáz rá, ám valójában egyedül él a külvárosi sorházban. Az iskolát kerüli és biciklilopásból tartja fenn magát, miközben a maga gyermeki módján próbálja feldolgozni a szörnyű veszteséget. Váratlanul felbukkan azonban az apja, akivel meg kell tanulniuk kölcsönösen elfogadni egymást.

A *Scrapper* legnagyobb erénye, hogy az alapvetően tragikus alaphelyzetet nagyfokú empátiával és szeretettel ábrázolja. A gyermeki nézőpontból fakadó játékos rendezői megoldások nemhogy hiteltelenítik, egyenesen őszintébbé teszik a gyász folyamatát. A kis Georgie és az apai felelősséggel birkózó Jason egyaránt összetett karakterek, a bő nyolcvan perces film pedig pontosan odáig követi őket, ami még hitelesnek érződik. A finálé optimista, de nem érzelgős, hiszen az egymásra figyelés fontosságát emeli csak ki. Georgie belátja, talán mégis szüksége van valakire, Jason pedig annyit tud ígérni, megpróbál szülőként viselkedni. Elindulnak tehát a jó úton, de a konkrét jövőjük inkább kérdőjel marad.

A zsűri döntésével szemben a fesztivál közönsége az iráni-amerikai Maryam Keshavarz személyes ihletésű filmjét választotta az egyik kedvencének. A *The Persian Version* három generáció nőtagjai köré épül és az Iránban zajló eseményektől nyilván nem függetlenül az ő erejük és kitartásuk előtt hajt fejet. A rendező alteregója, az első generációs bevándorló a nagymamája segítségével próbálja megérteni, miért olyan problémás az anyjával való kapcsolata. Keshavarz fokozatosan tárja fel előbb Leila, majd az anya személyiségét, egymásra játszva két ellentétes hátterű, mégis rendkívül hasonló női sorsot.

A film úgy indul, mint egy harsányabb kortárs romantikus komédia. A saját szexualitásával kísérletező Leila szakít a barátnőjével, majd egy bulin spontán lefekszik egy heteró angol sráccal, aki nem mellesleg transzvesztita műsorokban lép fel. Néhány hét múlva kiderül, a lány teherbe esett, amit a hagyományokhoz ragaszkodó, szigorú erkölcsű anya természetesen igen rosszul fogad. Az író-rendező ezen a ponton némileg váratlanul nézőpontot, tónust és végül műfajt vált, fokozatosan feltárva az anya múltját a nehéz amerikai kezdéstől a kivándorlást megelőző iráni évekig. A családi titkok napfényre kerülésével párhuzamosan komédiából drámába fordulunk, a lány pedig végül megérti és elfogadja az anyját és a három generáció eltérő mentalitású anyái között erős szövetség születik.

Némileg hasonló az alapdilemmája a szintén elsőfilmes brit Nida Manzoor energikus és kedves akciókomédiájának. A *Polite Society* középpontjában két indiai-angol lánytestvér áll, akik liberális neveltetésben részesültek



Charlotte Regan: **Scrapper** (Lola Campbell)

ugyan, de a házasság kérdésében a szülők a tradíciókat követnék. Mikor a helyi aranyifjú szemet vet a művészi karrierjét félbehagyó nővérre, a kaszkadőr-karrierről álmodozó húg akcióba lendül. Ria azt gyanítja, valami nagyon nincs rendben a másik családdal és a túlságosan gyors esküvővel. Sokáig úgy tűnik, kamasz képzelgésről van csupán szó, ám végül kiderül, tényleg sötét ármány lappang a háttérben.

A *Polite Society* nagy dobása, hogy tudatosan választ célcsoportot és a dupla felnövéstörténetet vagány műfaji köntösbe öltözteti. A sztori tétje ugyanis, behódol-e a két lány az indiai nők számára kijelölt szerepnek, vagy kezébe veszi az irányítást és a saját útjára lép. A forgatókönyvet is jegyző Manzoor szerencsére nem bonyolítja túl a kérdést, hanem a példázatát Scott Pilgrim képregényes stílusában, harsány poénokkal és látványosan koreografált verekedésekkel tálalja. A *Polite Society* nagy szívvel készült és garantált mosolyt csal az arcokra. Remélhetőleg eljut azokhoz a tinédzserekhez is, akiknek mindig jól jönnek az efféle megerősítések.

Szintén brit és szintén emlékezetes rendezői bemutatkozás a dél-londoni környékről elnevezett könnyed romantikus komédia, a *Rye Lane*. Az alkotók lényegében a *Mielőtt felkel a Nap* történetét variálták, egy véletlen találkozással és nagyjából tizenkét órát felölelő sétálós beszélgetéssel. A rendező Raine Allen Miller azonban nemcsak teljesen más stílust és hangvételt választ, de az idegen város helyett a már említett környék utcáin forgat, amolyan harmadik főszereplővé varázsolva a színes városrészt. A szándékoltan harsány megoldások a fekete gettóvígjátékok rajzfilmes hatását tükrözik, miközben a két főszereplő nagyon is árnyalt és összetett karakter.

Dom könyvelő, jó ideje szakított a barátnőjével, de képtelen túllépni a dolgon. Az ő pityergését hallja meg véletlenül a vagány Yas, aki beszélgetni kezd a sráccal. Később enni, majd sörözni mennek és egyre több mindenről beszélgetnek. Fokozatosan nyílnak meg egymásnak, és persze nekünk nézőknek is, miközben bejárják a környéket és mindenféle vicces alakokkal találkoznak. Az alig nyolcvan perces film befejezése nyilván az első pillanattól kitalálható, de a lényeg nem ez, hanem a két figura közötti állandó kommunikáció, ami nemcsak szórakoztató, de végtelenül emberi.

A heterogén játékfilmes felhozatal mellett a Sundance szervezői egy hagyományosan erős, ha lehet még változatosabb dokumentumfilmes programot állítottak össze. Akadt itt többek között ásványokról szóló absztrakt kísérleti sci-fi ismeretterjesztés (*Last Things*), ukrán háborús jelentés (*20 Days In Mariupol*), a mozgókép kortárs szerepéről elmélkedő vádirat (*Fantastic Machine*), vagy épp transznemű afro-amerikai szexmunkásokat beszéltető társadalmi látlelet (*Kokomo City*). A legfelkavaróbb tétel mégis az Észak-Korea elképesztő embertelenségét néhány illegális határátlépő sorsán keresztül megragadó *Beyond Utopia* volt. Az eredeti felvételekből összeállított film egy olyan világba enged talán minden eddiginél tágasabb betekintést, aminek a létezése a józan ésszel egyszerűen felfoghatatlan.

A leghihetetlenebb, mégis igaz dokumentumfilm képzeletbeli díját mégsem a *Beyond Utopia*, hanem egy jóval vidámabb és pozitívabb végkicsengésű darab érdemlené meg. A *Kim's Video* formailag egyáltalán nem tökéletes vagy friss, de az előttünk bonyolódó történet egészen lenyűgöző. Hőse egy koreai üzletember, aki New Yorkban nyitott videótékát és végül egy hatalmas gyűjteményt hozott össze, akár illegálisan is másolva hivatalosan hozzáférhetetlen filmeket. A fájlcserélés és a streaming megjelenésével aztán gyorsan leáldozott az üzletnek, Kim úr ezért jótékony célra ajánlotta az értékes állományt, majd eltűnt a szem elől.

David Redmon és Ashley Sabin filmje tulajdonképp nyomozásként indul és egészen hajmeresztő fordulatokat vesz. A szándékoltan kétbalkezesnek beállított narrátor először csak azt szeretné megtudni, mi lett a kazettákkal, ám hamarosan egy földrészeken átívelő szövevényes ügybe csöppen. Végül pedig annyira megszállottja lesz a kutatásnak, hogy úgy dönt, akár illegálisan is visszaszerzi az értékes gyűjteményt. A *Kim's Video* minden sutasága ellenére kifejezetten szórakoztató és izgalmas, ráadásul hitet tesz a filmek szakszerű megőrzése és egyetemes hozzáférhetősége mellett. Ahogyan a narrátor fogalmaz, minden elkészült alkotásnak elemi joga, hogy eljuthasson a közönségéhez. A Sundance kétségtelenül sokat tesz az ügy érdekében. •

BIDF – BUDAPEST

Békefal, madártojások, tiktak

BORONYÁK RITA

A 9. BUDAPESTI NEMZETKÖZI DOKUMENTUMFILM FESZTIVÁLRA NEM CSAK TEMATIKAI ELSŐBBSÉGE MIATT VETÜLT AZ UKRAJNAI HÁBORÚ HOSSZÚ ÁRNYÉKA.

Az agresszor állam a saját polgáraira is súlyos veszélyt jelent. *A hatalom markában* (Anna Shishova, 2022) esettanulmány-szerűen követi, hogyan darál be a nemzeti egységet félelemkeltéssel, ellenségképzéssel kikényszeríteni akaró hatalmi gépezet mérlegelés nélkül bárkit. 2017-ben a 17 éves Anna Pavlikova és társai a sztálini perek korszerűsített verziójának váltak óvatlan áldozataivá. Vádpontok: hazaárulás, terrorizmus, megfigyelési terület: chatszobák. A fiatalok próbálták érteni, mi történik hazájukban, tinédzser módra sarkosan fogalmaztak, s a titkosszolgálat ügynökei nem haboztak „utat mutatni" számukra. Beépültek, csoporttá formálták őket, majd irodát béreltek, s minden négyzetméterét bekamerázták. Így jött létre az „Új Nagyság" összeesküvés. A rendező narrálta film több is, kevesebb is, mint szeretne lenni. Kevesebb, mert felkonfja lezárult folyamatot ígér: „mielőtt a hazám agressziója külföldre irányult, leszámolt minden eltérő véleménnyel. Félelemben, engedelmességben éltünk." S több, mert a hőssé válás folyamatának rögzítésével érthetőbbé válik a „felnőttek" (Navalnij, Szencov) áldozatvállalása. Ánya a rózsaszín unikornisos szobájából azért csatlakozott az ominózus chathez, mert a biológia érdekelte, s az, van-e élet a Földön kívül. A börtönvalóságban a még kiskorú lány idegösszeroppanást kapott. A hatalom a látszattal sem törődött. A kényszercselekvéseket ismétlő, láthatóan zavart Ányát alkalmasnak ítélte arra, hogy részt vegyen a nyilvános tárgyaláson. A pert Ruszlan Kosztilenkov beismerésére építették. A megkínzott férfin a nyomozók által írt vallomás nyilvánosságnak szánt felvételén jól látszanak a sérülések.

Ruszlan Fedotov *Hova tartunk*? (2022) című filmjének a moszkvai metróban több mint egy éven keresztül rögzített életképei kommentármentes háttértablóként, magyarázatként szolgálnak az Új Nagyság kafkai-bulgakovi történetére. A minszki rendező a csodálatos, múzeum jellegű moszkvai metrót templomnak járó áhítattal veszi. A földalatti komplexum éjjel-nappal nyitva tart, s főleg hideg időben szolgál közösségi térként. Az utazás a karácsonyi ünnepkörrel indul, egy rendőr elküldi a mikulássapkás utcazenészt, tilos 7-20 óra között utcazenélni, a dörzsölt lufiárus sem jár jobban. Nő veszekszik piáló pasijával. Az üres mozgólépcsők felől a tévéből Putyin beszédfoszlányai hallhatók: minden jót az új, 2021-es évre, Oroszország egy nagy, boldog család. Húsvétkor templomi gyertyákkal jönnek, a szovjet-orosz identitás nagy ünnepén, a Győzelem Napján pedig kirajzanak a kopott egyenruhások, mellükön kitüntetések. A pópának öltözött koldust „boldog deszantos napot" skandáló, felnyírt hajú fiúk követik tengerésztrikóban. A társaságukban lévő lányok biztatására belekötnek két amerikai katonai egyenruhát viselő fiúba, akik csak hümmögnek, a követséget emlegetik szófukaron, talán, hogy ne derüljön ki, nem amerikaiak. A részeg „deszantosok" szidják Amerikát, magabiztosan leszögezik: „Miénk lesz a győzelem!", és belenevetnek a kamerába. Ők a praktikus kivétel, tőlük engedélyt kértek a filmezésre, feltehetően önvédelemből. Alapesetben, mint Fedotov interjúiban elmondta, legfőbb effektusa és célja a láthatatlanság. Fedotov a film durva jeleneteitől elhatárolódva azt hangsúlyozta: „Nem vagyok orosz, mi nem vagyunk hozzászokva hasonló helyzetekhez". A dokumentumfilmezés módszertanáról azt tartja, hogy minden történet más formát igényel, s ezt a DocNomads keretében Budapesten forgatott *Távol* (2022, IDFA-fődíj, a Verzió nyitófilmje) lineáris narratív struktúrája is igazolja.

A lvivi (Lvov, Lemberg) Teatr Lesi 2020 októberében mutatta be a *H-Effect* című előadást Roza Sarkisian rendezésében. A Shakespeare *Hamlet*jének és Heiner Müller *Hamletmachine*-jának elemeit használó, rögtönzéseken alapuló darab próbafolyamatát a lengyel dokumentumfilmes Elwira Niewiera és Piotr Rosolowski rögzítették (*A Hamlet-szindróma*, 2022). A 2013-14-es ukrán forradalom, a Krím annektálása után véres

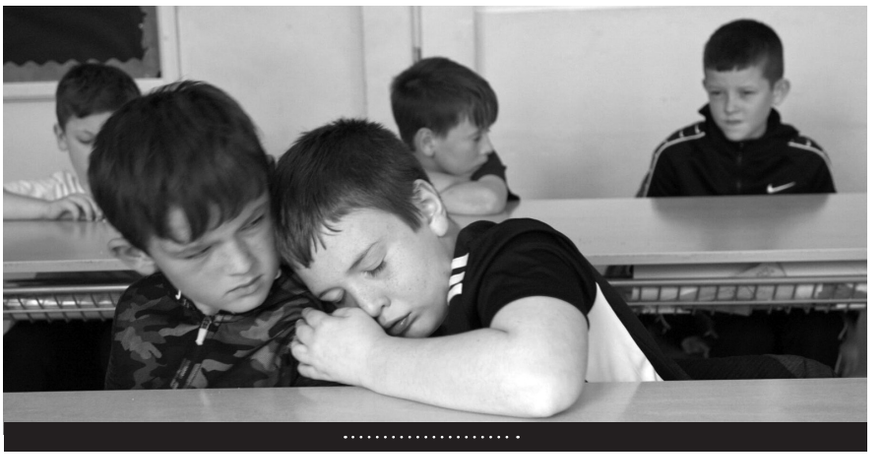


Elwira Niewiera – Piotr Rosolowski: **A Hamlet-szindróma**

konfliktusok állandósultak Kelet-Ukrajnában, s az öt színész mindegyikének személyes tapasztalata is volt a háborús mindennapokról. A helyzetgyakorlatok óhatatlanul színpadi játék és a tényleges harc konfliktusához vezettek. Roman Kryvdyk vádlóan vágta oda: „Nincs jobb dolgunk, mikor odakint háború van?" Ő, Slavik és Katya korábban voltak a fronton, súlyos testi-lelki sérüléseket is hordoznak, s szükségük van az ukrán nemzeti értékek hangsúlyozására. Oksana is nemzeti érzelmű, de nem akar hős lenni, az életét nem hajlandó föláldozni. A donyecki Oleg Rodion stylist a béke idején is jellemző erőszakkal érvel, őt melegként az anyja is följelentette. „Miért nem érzi senki, amit én, és látja, milyen nehéz itt élni háború nélkül is?" Az ukrajnai bonyolult helyzet megoldását az ország EU-tagságától reméli. Sarkisian rendező helyzetértékelése segíti át a társulatot a krízisen: „Miért olyan nehéz egyetértenünk? Hogy beszélhetünk az országunkról, ha abban sem értünk egyet, mit csináljunk ezen a 20 négyzetméteren? Hiszen mind egy oldalon állunk."

A BIDF a *Kölyök Platónok* (2021, Neasa Ní Chianáin, Declan McGrath) nyitófilmnek választásával a konfliktusoldás tanítását hangsúlyozta. A színhely Belfast évtizedes harcok sújtotta, vonalzóval szerkesztett északi munkásnegyede, Ardoyne. Archív képsorok vetülnek a jelenlegi helyszínekre, megannyi véres konfliktus emléke. Kevin McArevey, az iskolaigazgató bejelenti, a közelben bombát találtak, a republikánusok a felelősök. Dicséri a gyerekeket, hogy két perc alatt elhagyták az iskolát. Filozófiaórája indító kérdése: Kitöltheted-e máson a dühödet?

A kicsik is tudják, nem a világ másik végén, hanem itt volt háború, s a családtagjaik is részesei voltak. Ardoyne lakóinak 95 %-a katolikus. Az évtizedek során két külön néppé lettek: a többség büszke ír, az 5 % protestáns britnek vallja magát. A gyerekek szépen fölmondják: „egy család vagyunk, mindenkinek van protestáns rokona". Ám hiába folyik „ugyanaz a vér az ereikben", amikor konfliktus támad, zsigerből ütnének. Az Elvis-rajongó igazgató, aki Rubik-kockát forgat, s az Under Pressure-t énekli a folyosókon, az óráin aprólékos türelemmel filozófiai alapozottságú látókörtágítást végez. Senecára épített praktikus, 10 lépéses indulatkezelő, dühkontrolláló processzust gyakoroltat. Az igazgató alappéldája az, hogy felrajzol egy M-szerű alakzatot, hozzábiggyeszt ezt-azt, s a gyerekeknek minden fázisnál tippelniük kell, mit látnak. Senki rá nem jön(ne), hogy végül bicikli lesz – mindenki mást feltételez, míg nem látja a teljes képet. A filozófia, így McArevey, éppen ez: a másképp gondolkodás, a másik meghallgatásának iskolája, amitől a te gondolataid is változhatnak. Az iskolát szögesdrót óvja, közeiben madarak költenek. A kép poétikus lehetne, ám a közterületeken az egykor védelmet biztosító utcatorlasz-buszok szerepét napjainkban *peacewall*-ok töltik be. Ha nem megy a belát(tat)ás, intézményesíteni kell az elkülönítést.



Neasa Ní Chianáin – Declan McGrath: **Kölyök Platónok**

A magyar szekcióból kiemelkedő *Túl közel* (2022), Püsök Botond sodró lendületű első egészestés alkotása, két síkon zajlik. A Kolozsvár-közeli magyar faluban élő színésznő, a két gyerekét egyedül nevelő Andrea megtudja, jó magaviselete miatt kiengedték a börtönből korábbi élettársát, Pikát. A férfi szexuálisan molesztálta nevelt lányát, a kilenc éves Pirkót. Bűnét elismerte, következményeit vállalta. Az asszonyra nehezedő anyagi és lelki terhek sora – a gyerekek eltartása, logisztikája – újabbal, a fenyegetettséggel bővül. Pika bármikor feltűnhet, egy faluban élnek. A férfi a református pap fia, mindenki ismeri és szereti, Andrea pedig a „gyüttment" színésznőcske, akit lenéznek. Az asszony próbál dacolni az ellenségességgel, majd elköltöznek lerobbant házukból. A sok nehézség árán megszerzett szebb, városi környezetben az immár 14 évessé serdült Pirkó kivirul, barátai lesznek, kinyílik. Andrea bokszedzésre kezd járni. Pika kérelmezi és megkapja a fia, Boldizsár láthatását. A másik síkot, a „kommentszekciót", a falu rosszindulatú, becsületsértő, áldozathibáztató véleményözönét a stáb utólag rögzítette, s pusztán hangban, gyakran hatáskeltően visszhangosítva illesztette a történetbe. A falusiak jól szcenírozott hazugságnak tartják Andrea és lánya állítását s a törvényes eljárást. Rendíthetetlen meggyőződésük, hogy az „idegenek" szégyent hoztak a falura, Pikának nem kellett volna börtönbe kerülnie. A betoldott kommentek tovább erősítik a film balladisztikus dramaturgiáját, hogy a pozitív hősnek kell lakolnia. A néző nehezen tájékozódik a két szélsőség között. Andreáék történetében zavaróan sok a hiányzó konkrétum. A másik fél csak távoli képeken, dramatizált hangokban jelenik meg, démonizálódik. Nem szerencsés, ha nincs arca a szupererős gonosznak, mert a visszacsapás törvénye lép életbe.

A *Tiktak Peti* (ifj. Petróczy András, Aczél Tulian, 2022) egyszerre tüneményesen könnyed (képek, vágás) és nehézkes (szavak). Célszerűen, ellentmondásaitól igazán szép, mert egy öntörvényű, külön világában komfortosan berendezkedett fiatal férfi portréja. Peti szenvedélye az óraszerkezetek reparálása, mégis az időn kívül él, nem csak amiatt, mert az ágya fölötti óra mindig 12 előtt egy percet mutat. Szindbád-utalások sora alkotja mind az időkezelését, mind a 21. századra alkalmazott képi világát. Peti szavajárása, az „Ez van. Mostan ez van. És ez most így jó." azon boldog embereké, akik jól ismerik az ember óráját és az Örökkévalóét a templomtornyon, amit ugyancsak az ember igazgat. Peti boldogságához lovak, a templom és az órák kellenek, feltehetően ebben a sorrendben. A betegségével nem akar foglalkozni, mert az nem egy vidám történet. És ez is így van jól. •

COLM BAIRÉAD: A CSENDES LÁNY

Csak egy kis törődés

PETHŐ RÉKA

A SZŰLŐ MINTÁT AD: A GYEREKEK FIGYELNEK BENNÜNKET.

A *csendes lány* a családi együtt létezés és egymás mellett élés története, a legkifejezőbb eszközt választva a család léleknyomorgató vagy felemelő képességének érzékeltetésére: egy gyermek nézőpontjából ábrázolja. Colm Bairéad rendező olyan adaptációt készített, amelyben az alapmű irodalmi értékeit képes vizuálisan megjeleníteni, finom és visszafogott ábrázolásmódja szuggesztív alkotást eredményez. Hősnője, Cáit egy ír kisvárosban él a családjával, számos testvére közül ő a legkisebb. A kisiskolás korú lány a nyári szünetet anyja unokatestvérénél tölti, anyja ugyanis újfent várandós, és könnyebbséget jelent számára, ha a csecsemő érkezésekor legalább a kislányra nem kell vigyáznia. A „nagynéni" és férje pár óra autóútra laknak, Cáit mégis mintha egy egészen más világba kerülne. Mindkét család gazdálkodásból tartja fenn magát, ám míg Cáit apja elkártyázza és elissza a pénzt, teljes szegénységbe taszítva a családot, nagynénje rendes körülmények között él. A kislány itt olyan odafigyelést és törődést tapasztal meg, amit korábban nem is ismert.

A csendes lány Claire Keegan *Foster* című 2010-es kisregényének adaptációja, aki a történetet Cáit nézőpontjából meséli el. A kislány az elbeszélő, az eseményeket pedig azokon a töredékes információkon keresztül ismerjük meg, amit érzékel és megért. Ezt a limitált perspektívát Bairéad bravúrosan mutatja meg azáltal, ahogy korlátozza mindazt, amit a felnőttek világából megláthatunk. A szüleit távolról és hátulról látjuk, amikor megérkezik a rokonokhoz, a kezdetben távolságtartó férfinek sokáig egyáltalán nem is látjuk az arcát. Tovább erősíti a néző számára a szűk látószög hatását a film egésze során alkalmazott 1,37:1-es képarány is.

Cáit történetén keresztül tisztán, mégsem didaktikusan rajzolódik ki a családi dinamika hatása az egyénre. Azáltal, hogy egy gyermek nézőpontja került a fókuszba, sokkal élesebben látjuk a környezet hatását. A kislány még nem tud függetlenül és önállóan létezni, kiszolgáltatott azzal szemben, ami körülveszi. Otthon ő csak egy éhes száj, akit etetni kell, túlterhelt és fáradt anyjának arra nincs energiája, hogy valódi figyelmet fordítson a gyerekekre azon kívül, hogy ellátja őket. Miután azonban a nagynénje házába kerül, talán most először látják őt igazán. Figyelmet fordítanak az igényeire, észreveszik a jelzéseit. Egy ilyen környezetben a csendes és visszahúzódó kislány megnyílik és kiegyensúlyozottabbá válik. Egy fojtogató családi közeg felnőttre és gyermekre egyaránt hatással van, és ezzel szemben sok esetben felnőttként is tehetetlen az ember.

„Kiszolgáltatott azzal szemben, ami körülveszi" (Catherine Clinch)



Mint ahogy Cáit anyja is az, aki sorra szüli a gyerekeket az egyre rosszabb körülmények közé, amelyekből képtelen kilépni férje viselkedése miatt. Ezt a konfliktust Bairéad tovább árnyalja, amikor karaktereit írül szólaltatja meg, kiemelve a fekete bárány apát, aki angolul beszél. A rendező korábbi munkájában, a *The Mám Trasna Murders* című dokudrámában is az ír-angol konfliktust helyezte középpontba, amely egy híres gyilkossági ügyet idéz fel, ahol az angol hatóságok hamis tanúvallomások alapján ártatlan íreket ítéltek halálra. *A csendes lány* történetét is megszínezi ezzel a konfliktussal, amikor az alapműhöz képest felerősíti az angolul beszélő apa negatív szerepét a család életében.

A magával ragadó kisregény erejét az a hang adja, amivel Keegan megszólaltatja a kislányt. Írásában olyan gyermeki hangot tud megteremteni, amely nem a felnőtt szemüvegén át nézve naiv. Főhőse folyamatosan figyeli az őt körülvevő világot és számos apróságot észrevesz és szavakba önt, ami jól leírja a felnőttek viselkedését, miközben gyermeki voltában természetesen sok mindent nem ért meg. Colm Bairéad adaptációja azért különleges alkotás, mert képes az alapmű erényeit vizuális formába önteni. Ebben segítségére van a Cáit-ot alakító Catherine Clinch kevés színészi eszközzel dolgozó, a gyerekek esetében gyakori manírosságot elkerülő játéka. Így vezet *A csendes lány* visszafogott elbeszélésmódja mégis rendkívül érzelem-gazdagon a katarzisig.

A CSENDES LÁNY (The Quiet Girl) – ír, 2022. Rendezte: **Colm Bairéad**. Írta: **Claire Keegan** művéből **Colm Bairéad**. Kép: **Kate McCullough**. Zene: **Stephen Rennicks**. Szereplők: **Catherine Clinch** (Cait), **Carrie Crowley** (Eibhlín), **Andrew Bennett** (Seán), **Michael Patric** (Athair), **Kate Nic Chonaonaigh** (Máthair). Gyártó: **Inscéal** / **Screen Ireland**. Forgalmazó: **Mozinet Kft**. *Feliratos.* 94 perc.

CHARLOTTE WELLS: VOLT EGYSZER EGY NYÁR

A legderűsebb tragédia

VAJDA JUDIT

AZ *AFTERSUN* A LEGVIDÁMABB SZOMORÚ FILM ÉS A LEGSZOMORÚBB VIDÁM FILM.

Az ártalmatlan „gyermekkorom legszebb nyara" történetnek tűnő tavalyi brit film súlyos drámát rejt és mivel a *Volt egyszer egy nyár* lényege épp ez a súlyos dráma, ami teljes mértékben csak a cselekmény végén tárul fel, kénytelenek vagyunk felfedni az alkotás titkait. Charlotte Wells műve olyan klisékből építkezik, amelyek elsősorban nem vagy nem kizárólag filmes klisék, hanem inkább mindenki saját életéből, saját nyaralási élményeiből ismert helyzetek az összekavart szobafoglalástól kezdve a hotelanimátorok erőltetett mókázásán át az all inclusive kiváltságait élvező vendégeknek szóló irigykedésig.

Ahogy azonban mindezt az alkotók formailag előadják, a „szabályos" filmet folyamatosan megszakító, a 11 éves főhősnő és/vagy az apja által készített camcorderes home videók beillesztésével, az olyan szertelen, mint egy gyerek. Hamarosan azonban rá kell jönnünk, hogy ez nem egy gyerek, hanem az emlékezés szertelensége. Az egykori kislány, Sophie ugyanis húsz évvel később, a szóban forgó felvételeket újranézve emlékszik vissza az apjával töltött boldog törökországi nyaralásra – ami minden bizonnyal az utolsó közös nyaralásuk volt.

„Attól olyan súlyos és megrázó, ami nincs benne" (Paul Mescal és Frankie Corio)



Számtalan apró jel árulkodik róla, hogy az apa, Calum már nincs Sophie-val, és épp a szóban forgó vakáción hatalmasodott el rajta a lánya elől gondosan titkolt mentális betegsége/depressziója. Mindezek a nyomok pedig legyenek bármennyire fontosak, apróságoknak tűnnek, mert gyerekként a főhősnő sem tulajdonított nekik jelentőséget. Visszanézve a családi videót azonban felülíródik, átértékelődik a múlt – és erre rímel a nézői magatartás is. Mivel a *Volt egyszer egy nyár*ban végig a kislány Sophie-val megyünk, olyannyira magunkévá tesszük a nézőpontját, hogy amikor azt látjuk, hogy Calum furcsán viselkedik, gyermeki tudatlansággal lendülünk át rajta, hogy csak bántóan későn jöjjünk rá, mennyire egy irányba mutatott minden. (Wells szándékosan visszatartotta a teljes forgatókönyvet a Sophie-t alakító Frankie Coriótól, hogy ne ismerje a Calum depresszióját részletező jeleneteket, így a gyerekszínész ugyanazzal a naivitással tudta figyelmen kívül hagyni a figyelmeztető jeleket, mint maga a főhősnő.)

Ez a gyermeki szemszög pedig azért jön létre olyan tökéletesen, mert az alkotó kiválóan adja vissza azt az állapotot, amikor gyerekként gyakran kívül maradunk a dolgokon. A *Volt egyszer egy nyár*ban sorjáznak az olyan helyzetek, amelyek azt szemléltetik, milyen egyedül gyereknek lenni, milyen legkisebbnek lenni egy társaságban, eltévedni, elveszni, nem érteni a felnőttek/nagyobbak világát. Ennek a nem értésnek pedig a nézőt is vaskosan érintő, lényeges része az elhallgatások, kihagyások hálója. Charlotte Wells kisfilmjeiben, elsősorban a 2015-ös *Tuesday*-ben és a két évvel későbbi *Laps*-ben fejlesztette tökélyre, hogy a nem megmutatással mesél sokat. Ahogy ezek a rövidfilmek, úgy a *Volt egyszer egy nyár* is attól olyan súlyos és megrázó, ami nincs benne. A lusta tempó pedig el is tereli a figyelmet a nyomokról, amelyek ráadásul olyannyira nem egyértelműek, hogy több izgalmas értelmezési lehetőséget is tartogatnak. (Egyes megfejtések szerint például mindaz, amit azután látunk, hogy Calum besétál a tengerbe, már csak Sophie fantáziája a „bárcsak így végződött volna a nyaralás" mintára a tragikus valósággal szemben.)

De ha valaki mindebből azt gondolná, hogy a *Volt egyszer egy nyár* hangulata feszült és drámai, nagyot téved, hiszen a filmet nemcsak a nosztalgia édessége hatja át, de tele van derűs pillanatokkal, legyen szó az egymásnak szamárfület mutató lányról és apjáról, közös fagyizásról vagy az utolsó táncról. Wells ugyanis úgy gondolja, hogy „a gyász nem létezik öröm nélkül, és az öröm az, amire a leginkább emlékszünk". A forgatókönyv korábbi verzióiból így kigyomlált minden keserűséget, feszültséget és drámát; sőt, saját bevallása szerint, ha tehetné, még vidámabbra forgatná a filmjét. A derűs szűk két óra végén azonban ott vár ránk a szívbe markoló igazság, így a film megtekintése után nemcsak a könnyeinkkel, hanem egy csomó érzelemmel fogunk küszködni. Mindennek köszönhetően a *Volt egyszer egy nyár* a legvidámabb szomorú film, a legszomorúbb vidám film, a legösszetettebb egyszerű film, a legegyszerűbb bonyolult film, és mindez egyben. Azon ritka és különleges filmélmények egyike, amikor csak jóval később, adott esetben már a megtekintés után áll össze a kép, de utána még fájdalmasan sokáig elkísér.

•

VOLT EGYSZER EGY NYÁR (Aftersun) – brit, 2022. Rendezte és írta: **Charlotte Wells**. Kép: **Gregory Oke**. Zene: **Oliver Coates**. Szereplők: **Paul Mescal** (Calum), **Frankie Corio** (Sophie), **Celia Rowlson-Hall** (felnőtt Sophie), **Sally Messham** (Belinda). Gyártó: **AZ Celtic Film** / **Pastel** / **BBC Film**. Forgalmazó: **ADS Films**. *Feliratos.* 96 perc.

Elek Judit: Mária-nap (1984)

1866. szeptember 8. Ezen a Mária-napon játszódik Elek Judit filmje, az emlékezetes Martinovics-játék után ismét valós történelmi figurákat idézve fel. Dramaturgi aggállyal kiválasztott időpont, az önkényuralom végjátékában. Petőfi maradékai a kiegyezés küszöbén; Petőfi maradékai Szendrey Mária halálának előestéjén, alig egy-két esztendővel Szendrey Júlia, majd Petőfi Zoltán korai pusztulása előtt. Egy nemzedék, amely elvonszolta magát 1867-ig – megtizedelve és megnyomorítva, a lélek és öntudat ezernyi torzulásával. A szerencsések megérik, hogy újfent buzgólkodhassanak az egykor félbemaradt nemzeti reformokon, tervezzék a főváros új arculatát vagy megírják 1848 dicső történetét. Szerencsések? Viszonylagos minősítés. A *Mária-nap* alkotói azokat a közös sérüléseket keresték és tapintják hőseikben, amelyek az egzisztenciát, tekintélyt szerző *túlélőket* éppúgy jellemzik, mint az elhalókat.

Kik gyűlnek tehát egybe a családi ünnepen, a Rózsa-hegyi villába? Az öreg Szendrey Ignác, Júlia a második házasságából származó fiaival s férjével, Horvát Árpád történésszel. A fiatalabbik Szendrey-lány, Mária és férje, Gyulai Pál, szintén gyerekestől. S végül Petőfi öccse, István. Fizikai mivoltában ugyan nem, valamennyiük gondjaként azonban ott van köztük az – orvosi és emberi értelemben egyaránt – kezelhetetlen fiú, Petőfi Zoltán is. Háromszor ülnek asztalhoz a nap folyamán, mondhatjuk úgy is: három „tárgyalás" zajlik le. Ezek a film szerkezetének fő pillérei. Fölépítésüket, szimmetriájukat a köréjük elhelyezett közjátékokkal hasonló alkotói pedantéria jellemzi, mint az időpont kiválasztását.

Az első, délelőtti tárgyalás témája: *mi legyen Júliával?* Aki súlyos beteg, és keserves házaséletet él Árpád mellett. Az ünnepi ebédet szétdúló második disputa kérdése: *mi legyen Zoltánnal?* Akinek viselt dolgaival gyámja, Petőfi István torkig van már, és akit istápolni, sőt szeretni kellene.

Láthatólag ezerszer lefolytatott, meddő viták után nincs már annak jelentősége, hogy Júliának hol kellene laknia, s hogy Zoltán fölött ki gyámkodjék. A kérdés valójában az: *mi legyen,* mi lesz *mindannyiuk életével?* Mi értelme maradt '48 felől nézve, s van-e funkciója az egyelőre körvonalazhatatlan jövendő felől tekintve? Ezt a homályos, de személyiségüket alapvetően meghatározó szorongást kell a családi kupaktanács aktuális teendői mögé rejteni. De úgy is fogalmazhatunk: Petőfi Sándor özvegyének és fiának személyében saját örökségükkel nem tudnak mit kezdeni.

E portrégyűjteményben Júliát – egészen kivételes rendezői találat! – Handel Edit játssza. Száraz, fanyar arc, nemes profillal. Az egyik pillanatban elkínzott beteg, a másikban remegő bőrű kanca. Annyira szuverén egyéniség, hogy föl sem merül bennünk az eredeti kép: a dagerrotípia Júliáról, arca jobb felén a jellem szélütésével.

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS: A HALÁLON INNEN (RÉSZLET)
FILMVILÁG 1984/9.



Elek Judit:
Mária-nap
(Handel Edit és Csiszár Imre)

FILMIO

FILMIO újdonságok

március 1.
Larry* (2022) – Bernáth Szilárd

március 2.
Gondolj rám (2016) – Kern András

Mária-nap* (1984) – Elek Judit

március 9.
Seveled (2019) – Orosz Dénes
Lant és kard (1973) – Jancsó Miklós (forgatókönyv); kisfilm

március 16.
Föltámadott a tenger (1953) – Nádasdy Kálmán – Ranódy László
Brazilok (2017) – Rohonyi Gábor – M. Kiss Csaba

március 23.
Veszettek* (2015) – Goda Krisztina
Arany Lacinak (1988) – Dékány Ferenc; a versmondó: Domján Edit

március 30.
Segesvár (1974) – Lányi András

Apám beájulna (2003) – Sas Tamás

* = online premier



Elveszett illúziók

Les illusions perdues – francia, 2021. Rendezte: **Xavier Giannoli**. Írta: **Balzac** regényéből **Jacques Fieschi**. Kép: **Christophe Beaucarne**. Szereplők: **Benjamin Voisin** (Lucien), **Xavier Dolan** (Raoul), **Vincent Lacoste** (Étienne), **Cécile de France** (Marie-Louise), **Gérard Depardieu** (Dauriat). Gyártó: **Curiosa Films / France 3**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos.* 141 perc.

Balzac regénye egy vidéki nyomda leírásával kezdődik, és ha nem is követi Xavier Giannoli adaptációja mindenben és mindenhol szöveghűen a regényt, Balzac leírását lenyűgözően illusztrálják a bevezető képsorok, melyek a nagy karrierista, fiatal költő első munkahelyét mutatják be. Vagyis már az első képeknél szembetűnő a törekvés, hogy ez egy olyan film legyen, ami visszaadja Balzacot, ami nem festi túl szépre ezt az egyébként igen sötét és komor, korai kapitalista világot, amit, ha nem a mindenre ráeresztett szabadverseny, akkor egy éppen kénye kedve szerint a sajtót uralma alá hajtó hatalom tesz tönkre.

Nem is lesz sem parabola, sem aktualizált verzió ez az *Elveszett illúziók*, vagyis messze áll Gazdag Gyula remekművétől, ugyanakkor igen közel az olyan francia társasági drámákhoz, a felsőbb rétegek életvitelét és erkölcseit kritizáló, ugyanakkor a tiszta és a romlott szerelmet (szerelmeseket) is bemutató művekhez, mint a *Rizsporos intrikák* vagy a Stephen Frears jegyezte *Veszedelmes viszonyok*. Nyugodtan mondhatjuk meglepőnek is, hogy ilyen hagyományosan plánozott, a díszletek minden részletére és az érzelmek ábrázolására is odafigyelő filmet egyáltalán még készít valaki a Marvel korában. Ez a nagyregény, ami az „Emberi színjáték" ciklus „Erkölcsi tanulmányok" című harmadának része, most lett méltó módon adaptálva: sokat adnak hozzá az érzelmek megjelenítéséhez (igazán jelentős felfedezés csak Salomé Dewaels és a fiatal főhőst adó Benjamin Voisin) a szinte állandóan megszólaló klasszikusok. A zene-válogatás teljesen eklektikus, Mozart műveitől, sok-sok Vivaldin és Rameau-n át egészen Schubertig terjed a skála. És ne feledkezzünk meg az igazi főszereplőről, ami a régi Párizs, a saras Párizs, amikor a kocsikról még egy pallóra kellett leszállni. Íme tehát az Esterházy Péter-mondat mozgóképes bizonyítása: „A múlt századi Párizsról a legfontosabb mégis csak Balzactól tudható."

KOLOZSI LÁSZLÓ

Kopogás a kunyhóban

Knock at the Cabin – amerikai, 2023. Rendezte: **M. Night Shyamalan**. Írta: **Paul Tremblay** regényéből **M. Night Shyamalan**. Kép: **Jarin Blaschke**. Zene: **Herdís Stefánsdóttir**. Szereplők: **Dave Bautista** (Leonard), **Jonathan Groff** (Eric), **Ben Aldridge** (Andrew), **Kristen Cui** (Wen). Gyártó: **Blinding Edge Pictures / FilmNation**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Szinkronizált.* 100 perc.

Legyen szó egyéni megváltástörténetről vagy kisközösségek túlélő-harcáról, a Shyamalan-életmű legjellegzetesebb tematikai vonása az univerzum által küldött jelek észrevétele és értelmezése: olyan kényszeresen vonul végig az életművön – istenkereső ötödikestől vírusfejtő tanáron át egy ősi legenda alakjait kutató házmesterig –, mintha csak a rendező a való világot is egyetlen óriási narratív rejtvénynek tartaná, amelynek megértéséhez elég egy revelatív erejű felismerés, máris afféle isteni *plot twist*tel minden világossá válik. Eddigi rejtélymegoldó történeteihez képest azonban a *Kopogás a kunyhóban* nem csak azért jelöl szemléletváltást, mert az izolált helyszínű MNS-típusztori (háromtagú szivárványcsaládot erdei kunyhójukban túszul ejt négy apokalipszis-látnok, emberáldozatra kényszerítve őket a világ megmentése érdekében) immár a jelek felismerése helyett azok elismeréséről szól – szembeállítva a hit és a racionális világnézet stratégiáit –; de abban is újdonságot jelent, hogy a Váratlan Átértelmező Csavart épp annak kategorikus szabotálása jelenti.

Ám ennek felismerése csupán az alapregény ismeretében lehetséges, ugyanis az adaptáló rendező hiába követi szinte szó szerint Paul Tremblay *Cabin at the End of the World*-jét, ha azután a történet felénél bekövetkező döbbenetes fordulattól megfosztva úgy átírja és kasztrálja a sztorit, mintha



Cameron egyetlen óceánjárót sem süllyesztene el a *Titanic*-ban. Míg a Tremblay-regény arról szól, milyen kétségbeesetten ragaszkodunk saját kis buborékunk berögződéseihez, Shyamalan inkább az emberi összetartás és önfeláldozás megváltó erejének szentel egy unalomig ismert melodrámatanmesét, kigyomlálva a kíméletlen példázatból mindazt, ami aktuálissá teszi a 2020-as években – amelyről egyelőre nem úgy tűnik, hogy az emberiség egyéni áldozatvállalása árán elkerült globális katasztrófa évtizedeként fog bevonulni az antropocén történelmébe. Shyamalan álomgyáriparos társaihoz hasonlóan a könnyes csodát választja, nehogy már szembesülnünk kelljen tetteink véres konzekvenciáival – bár a jelek immár szembeszökőek és tagadhatatlanok, ráérünk szűkre húzni a nadrágszíjat, ha majd bőingek potyognak az égből.

VARRÓ ATTILA

Magic Mike utolsó tánca

Magic Mike's Last Dance – amerikai, 2023. Rendezte: **Steven Soderbergh**. Írta: **Reid Carolin**. Kép: **Steven Soderbergh**. Szereplők: **Channing Tatum** (Mike), **Salma Hayek** (Maxandra), **Joe Manganiello** (Richie), **Caitlin Gerard** (Kim), **Ayub Khan Din** (Victor). Gyártó: **Nick Wechsler Productions**. Forgalmazó: **InterCom**. *Szinkronizált.* 112 perc.

A kortárs Hollywood egyik legfurább franchise-za bő tíz éve egy épp ráérő, a műfaji kirándulásokra mindig kapható rendező (Steven Soderbergh) jópofa kiruccanásának indult, egy valaha sztriptíztáncosként is tevékenykedő fiatal világsztár (Channing Tatum) élményei alapján. Kedvesen bohóckodott és szerethetően chippendale-kedett aztán a jóval laposabb, 2015-ös folytatásban, a *Magic Mike XXL*-ben is filmbeli kollégái mellett, de az aktuális záró-show már nem tud se több, se szórakoztatóbb lenni dramaturgiailag gyermeteg és rosszul szentimentális blődlinél. A független amerikai filmekből átirányított reflektorfények realista hangulata a harmadik epizódra már alig pislákol: marad az erőtlen utalgatás, hogy hősünknek minden bizonnyal azért kell most egy londoni, picike színházban műsort dirigálnia (és persze szerepelnie benne), mert az USA-ban már nem is lenne annyira trendi ilyesmit csinálni.



Pedig a tánc nem szexista foglalatosság – utal erre a kiskorú narrátor (Jemelia George) a filmben, kínosan sokszor, nyilván vele üzen a rendező, de a szemét azért eltakarja, amikor a finálé nézőjeként is megjelenik, elvégre Soderberghnek senki se mondhassa, hogy tinédzsereknek mutogat illetlen dolgokat –, a tánc, igen, az erotikus is: kommunikáció, csupa szenvedély és rejtély. Csakúgy, mint az emberi test, amelyet nem szégyellni kell (akkor sem, ha nem csupa szálka), hanem megtalálni a módját, hogy felszabadíthassa gazdájának szellemét. Ez mind szép és jó, akár még hatásos is lehetne 2023-ban, ám hiába Tatum kockás hasa a műesőben, Salma Hayek éhes szeme bármelyik jelenetben, a sterilre fényképezett brit miliő, ha Magic Mike utolsó táncából pont az hiányzik, ami értékessé tette az elsőt: a faragatlanul is intelligens humor és a természetes életöröm.

KOVÁCS GELLÉRT

Tánc az élet

En corps – francia, 2022. Rendezte: **Cédric Klapisch**. Írta: **Santiago Amigorena** és **Cédric Klapisch**. Kép: **Alexis Kavyrchine**. Zene: **Thomas Bangalter**. Szereplők: **Marion Barbeau** (Elise), **Denis Podalydès** (Henri), **Pio Marmai** (Loic), **Hofesh Shechter**. Gyártó: **Studio Canal / Ce Qui Me Meut**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos.* 117 perc.

Elise balerina, aki előadás közben lesérül, miután rájött, barátja megcsalja őt. A diagnózis lesújtó: valószínűleg sosem térhet vissza a színpadra, így nemcsak a karrierjét, hanem önmagát is újra kell építenie. A testi-lelki gyógyulást a környezetváltozás, a kortárs tánc és egy új szerelem hozza el. A rutinos francia író-rendező, Cédric Klapisch és társírója, Santiago Amigorena főhőse nagy utat jár be. Míg az első tíz perc egy dialógusok nélküli, mesterségesen bevilágított, feszült színpadi (és amögötti) jelenet, a végső kortárs táncos fellépés egy nem kevésbé intenzív, de felszabadult, természetes örömünnep. A filmek előszeretettel démonizálják a balettet a szigora, önsanyargató mozdulatai, kompetitív jellege és ellenséges közege miatt (*Piros cipellők*, *Fekete hattyú*), nincs ez másként itt sem – látványos kontrasztként a kortárs tánc a szabadságot, lazaságot, emberségességet testesíti meg, az önkifejezés ideális eszköze, ráadásul Párizs helyett a gyönyörű bretagne-i táj adja hozzá a hátteret. Ha ez leegyszerűsítő is, a mögötte meghúzódó lelki folyamat szép és felszabadító: a film szerint mindenféle mozgás jó és ele-





gendő, párhuzamban azzal, hogy ugyanezt Elsie is belátja önmagával kapcsolatban.

Míg a lány karrierútja izgalmas, a magánéleti körítés kevésbé eredeti: a megcsalásról később nem is esik szó, a családi kapcsolatok inkább közhelyesek. Az új szerelem is váratlannak hat: nem a lelkitársként bemutatott, vonzó gyógytornász, hanem az egyik teljesen ismeretlen táncostárs lesz a befutó. A valódi táncosoknak és az önmagát alakító Hofesh Shechter koreográfusnak köszönhetően a nyitójelenet után is a táncbetétek, mozgással kapcsolatos montázsok a legemlékezetesebbek: az egymásra vágott konyhai munka és táncpróba vagy a hétköznapi mozdulatokban meglátott ritmikus mozgás nem csak látványos, de inspiráló is.

GYÖNGYÖSI LILLA

Egy röpke románc naplója

Chronique d'une liaison passagère – francia, 2022. Rendezte. **Emmanuel Mouret**. Írta: **Pierre Giraud**. Kép: **Laurent Desmet**. Szereplők: **Sandrine Kiberlain** (Charlotte), **Vincent Macaigne** (Simon), **Georgia Scalliet** (Louise), **Maxence Tual** (Manu). Gyártó: **Moby Dick Films / Arte France**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos.* 100 perc.

Charlotte és Simon egy pár, holott kapcsolatuk csupa ellentmondás. Charlotte szingli anya, önálló, független, határozott világképpel rendelkező nő, aki nagyon pontosan tudja mit akar és nem fél tenni érte. Simon félszeg, ám rendkívül reflektív férfi, aki tökéletesen tisztában van saját gyengeségeivel és kétségeivel, sőt ezekről igen sokat, ám nagyon élvezetesen tud beszélni. Simon mellesleg nős, boldog családi életet élő férfi. Charlotte és Simon valójában szeretők: amikor ezt a tényt rendkívül pragmatikus módon megbeszélik, azt is leszögezik, hogy kapcsolatuk, nem lesz komoly, csak a szexről szól majd, és csak a kaland kedvéért vágnak bele. Pár hetente esedékes randevúik folyamán azonban mégis halk szerelem szövődik köztük.

Múzeumok, könyvesboltok, erdők, parkok, csinos kis lakások és hotelek – ezek Emmanuel Mouret író-rendező egy tavaszt és egy nyarat átölelő romantikus történetének helyszínei, Charlotte és Simon itt vitatják meg örömeiket, nézeteiket, komplexusaikat. Teszik ezt mindig szépen, artikuláltan és érthetően, rég nem látott intellektuális tartalommal körítve. Gondosan szövegezett párbeszédeik gördülékenyek, hangulataiknak és ábrándjaiknak mindig tökéletesen eltalált háttér jut. Kettejük liezonja azonban csak a felület, Mouret a dialógusokban tulajdonképpen a középkorú ember egzisztenciális válságait, öndefiniciós problémáit fogalmazza meg, és két főhőse a mérleg két nyelve. Mouret tanulmánya mindeközben akkurátusan fejti meg két ember egymás közti dinamikáját, valamint egy szerelem pszichológiai hátterét. Az *Egy röpke románc naplója* igazi francia bizsu: értelmiségi romantikájával, lágy érzelmességével, explicit Bergman idézeteivel, mosolyogtatóan követeli a helyet magának az *Annie Hall* mellett a polcon. Kerüljön oda, közvetlenül mellé, megérdemli.

ALFÖLDI NÓRA

Hirtelen 70

Mack & Rita – amerikai, 2022. Rendezte: **Katie Aselton**. Írta: **Paul Welsh** és **Madeline Walter**. Kép: **Sean McElwee**. Zene: **Leo Birenberg**. Szereplők: **Diane Keaton** (Mack), **Taylour Paige** (Carla), **Dustin Milligan** (Jack), **Simon Rex** (Luca). Gyártó: **Page 54 Pictures / Rhea Films**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos.* 95 perc.

Az Oscar-díjas Diane Keaton már sok felejthető filmben játszott, de olyan rosszban még soha nem, mint amilyen az amerikai színésznő, Katie Aselton legújabb rendezése, a *Hirtelen 70.* Ebben a páratlanul buta és fantáziátlan komédiában ugyanis az eredeti címben is említett főszereplő, a harmincas éveit kezdő Mack idősebb kiadását játssza, akire Rita nagynéniként hivatkoznak (kínos szerepléséért a legrosszabb színésznőnek járó Arany Málna-díjra jelölték), mert az mégiscsak hihetetlen lenne, hogy a kaliforniai elsőkötetes mindig idős hölgynek érezte magát, aki egy kislány testében rekedt, most pedig – a magyar címben jelzett hirtelenséggel – valóra vált az álma.

Márpedig Paul Welsh és Madeline Walter szkriptje ezzel a fordulattal él: Mack, akit a dicsőített vagány nagymamája nevelt fel, a legjobb barátnője Palm Springs-i leánybúcsúján kihagyja a Puerto Ricó-i rapper, Bad Bunny hűtőházas koncertjét, és inkább regressziós hipnózissal szórakoztatja magát. Igaz, látjuk, hogy az előző életbe visszavezető tartály egy kiszuperált szolárium, a hipnózist



vezető hippi pedig olyan, mint egy rossz vicc, Mack valami csoda folytán mégis öregszik harminc-negyven évet, hogy a játékidőből hátralévő egy órában megtapasztalja: nem lehet átugrani egy generációs időt az életből. „Senki nem akar megöregedni" – közlik vele a film végén a szépkorú asszonyokból álló borklub tagjai (köztük Lois Smith, az*Őt könnyű darab*Partitája), akiknek jobban értékeli a társaságát, mint a barátaiét. Szép üzenet, de sokkal-taelőrébb mutató lett volna, ha a feldobott társadalmi ügyekről (generációs meg nem értések, influencer-létforma, életkor miatti diszkrimináció) kaptunk volna fontos megállapításokat – vagy, ha az alkotógárda legalább eldöntötte volna, hogy pálcát tör-e az *ageism* felett, vagy félig-meddig azért csak támogatja.

NAVARRAI MÉSZÁROS MÁRTON

Asterix és Obelix: A Középső Birodalom

Asterix et Obelix: l'Empire du Milieu – francia, 2023. Rendezte: **Guillaume Canet**. Írta: **Philippe Mechelen** és **Julien Hervé**. Kép: **André Chemetoff**. Zene: **Matthieu Chedid**. Szereplők: **Guillaume Canet** (Asterix), **Gilles Lellouce** (Obelix), **Vincent Cassel** (Caesar), **Marion Cotillard** (Kleopátra), **Leanna Chea** (Tat Han). Gyártó: **Pathé** Films. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Szinkronizált.* 111 perc.

Több mint tíz év telt el, mióta a francia tömegkultúra egyik legnépszerűbb alakja, Asterix utoljára jelent meg hús-vér karakterként a vásznon – igaz, a Britanniába tett kiruccanás óta már két animációs film is elkészült. Most pedig nem csupán a rendezőt cserélték le újból (a főszerepet alakító Guillaume Canet-ra), hanem a társát, Obelixet alakító Depardieu-t is, Gilles Lellouche-ra. Senkit ne tévesszen meg a film elején kinyíló keménybortós képregény: a forgatókönyv alapjául nem egy korábbi kötet szolgált.



Pedig alapanyag lenne bőven, Uderzo 2011-es visszavonulása után már öt újabb könyv is megjelent, ezzel pedig 39-re emelkedett az önálló füzetek száma.Julien Hervé és Philippe Mechelen forgatókönyve a jól bejáratott alapötletre épül: a két gall hőst felkeresi egy messziről érkezett idegen, hogy a segítségükkel billentse helyre a megbomlott rendet. Az illető ezúttal Kínából vetődött erre, a feladat pedig a jogos uralkodó hatalmának helyreállítása lenne.

A filmből mindaz hiányzik, ami René Goscinny és Albert Uderzo képregényeit annyira népszerűvé tette generációkon át: az eltúlzott, a közhelyeket felnagyító, mégsem bántó nemzettipológiából alig jelenik meg valami (persze kérdés, ez vajon mennyire számítana 2023-ban megengedhetőnek), a humornak szinte nyomát sem találni, a történet kapcsán pedig a film egy pontján maga a narrátor kérdőjelezi meg, vajon mindez érdekel-e egyáltalán valakit. Érdekes ugyanakkor, Canet mennyire előtérbe helyezi szereplőinek érzelmi életét; a két főszereplő barátságára kemény próbatétel vár (éppenséggel egy nő miatt), és Julius Caesart is szinte jobban aggasztja Kleopátra meghódítása, mint a távol-keleti császárságé. A Vincent Cassel alakításában elővezetett figurához fűződik amúgy a film meglehetősen kevés, igazán szellemes pillanata is, az általa játszott, szerelemért epedező uralkodó pont gyarlósága miatt válik valóban karikaturisztikus figurává.

FEKETE TAMÁS

Menekülj!

Leave – norvég, 2022. Rendezte: **Alex Herron**. Írta: **Thomas Moldestad**. Kép: **Sjur Aarthun**. Zene: **Jamie Christopherson**. Szereplők: **Alicia von Rittberg** (Hunter), **Stig R. Amdam** (Torstein), **Ellen Dorrit Petersen** (Cecilia), **Morten Holst** (Kristian), **Herman Tømmeraas** (Stian), **Clarence Smith** (Raylan). Gyártó: **Trollbound Entertainment**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft**. *Szinkronizált*, 106 perc.

Úgy meghatározni önmagunkat, hogy a múlt jelentős momentumai – melyek közvetett módon befolyásolják személyiségünket – hiányoznak, szinte lehetetlen. Azok, akik nem tudják pontosan honnan is jöttek, a legtöbb esetben azt sem tudják, merre tartsanak: az identitást alapjaiban meghatározó talapzat biztos tudása nélkül (ami örökbefogadott gyerekeknél is elég gyakori) nem lehet egyről a kettőre jutni, még akkor sem, ha mindenkinek jobb lenne a sötét titkokat rejtő dobozon lakatot tartani.

Ezzel a vakfolttal küzd Hunter is, aki 25 évesen fejébe veszi, hogy egyszer és mindenkorra kideríti, miért hagyták ott csecsemőkorában egy temetőben, fordított kereszttel a nyakában. Hosszas kutatómunkája egészen Norvégiáig vezeti, ahol rövid úton megtalálja közvetlen rokonságát, ám válaszok helyett inkább a nyugtalanító jelek, továbbá a szénné égett hozzátartozó lidérces látogatásai sokasodnak és ahogy mindig: senki sem az, és semmi sincs úgy, ahogy elsőre elképzeljük. Alex Herron nagyjátékfilmes debütálása a premissza alapján figyelemre méltó anyag is lehetne: egyszerre a régmúlt eseményeinek árnyékából kiutat kereső Hunter személyes drámája és természetfeletti elemekkel felvértezett thriller, melynek középpontjában a halott anya folyamatos feltűnésének kínzó körülményei állnak.

Innentől Hunter kettős szerepbe kényszerül: egyrészt magányos nyomozóként össze kell raknia szilánkosra tört múltjának apró darabkáit, illetve meg kell szabadítania családját





a mérgező vallási fundamentalizmus téveszméitől – akár vér(r)ontás árán is. Nem lehet mondani, hogy kommersz horrorok kliséit mantrázó kerettörténet (elveszett napló, elvesztett hozzátartozó, elszigetelt helyszín) mentes a kurrens kérdésektől (Hunter énkeresése), azonban a fantáziátlan, kiszámítható fordulatokban tobzódó forgatókönyv ezerszer látott konklúzióba menekül: lehet, hogy mégsem ésszerű ennyire szorosan olvasni a Bibliát.

CSOMÁN SÁNDOR

Eltűnt

Missing – amerikai, 2023. Rendezte és írta: **Will Merrick** és **Nick Johnson**. Kép: **Steven Holleran**. Zene: **Julian Scherle**. Szereplők: **Storm Reid** (June), **Ken Leung** (Kevin), **Nia Long** (Grace), **Joaquim de Almeida** (Javier). Gyártó: **Stage 6 Films / Screen Gems**. Forgalmazó: **InterCom**. *Szinkronizált.* 111 perc.

Az életünk nagyobb részét ugyan már kisebb-nagyobb képernyőket bámulva, különféle ablakok között szörfölve töltjük, a *screenlife* filmek mégsem árasztották el úgy a mozikat, mint a *found footage* annak idején. Mindebben bizonyára szerepet játszhat, hogy tíz-tizenkét órányi mobilozás és számítógép előtt ülés után az ember nem feltétlen kívánja mások fiktív képernyőit bámulni. A különféle csetablakokban és böngészőkben játszódó filmek ráadásul már egy nagyobb képernyős tévén is bizarr hatást keltenek, nemhogy a fényes mozivásznakon. A képernyőfilmek relatíve kis számának fő oka talán mégis az, hogy a működő végeredményhez magabiztos vizuális érzék és invenciózusabb történetmesélés szükségeltetik.

Hiába adott tehát a valószerűség alapélménye és hiába olcsó egy ilyen produkciót összehozni, az alzsánerből eddig csak az öt éve bemutatott *Keresés* tudott valóban nagyot szólni. Hogy miért épp ez az emberrablásos thriller aratott hangosabb kritikai- és közönségsikert, azt a most érkező második felvonás is remekül példázza. Bár nem sima folytatásról, hanem továbbgondolásról van szó, az eltűnt anyját kereső tinédzser lány nyomozása ugyanaz a recept, nagyjából az előző hatványára emelve. Határokon átívelő fordulatok várnak ránk, amelyek ezúttal is emailek, videóhívások és váratlan nézőpontváltások útján érkeznek. Az alkotók itt-ott azért csalnak picit, hiszen biztonsági kamerákat és okosórát is bevetnek, a mutatvány teljes siker. A különböző ablakok képeiből egy pontosan szerkesztett, kifejezetten szórakoztató thriller áll össze. Igaz, a szándékoltan túlhúzott, néhol a szappanoperák határát súroló meglepetések főképp azért működnek, mert nincs időnk végiggondolni őket. Mivel egy tinédzser klikkelget, a sebesség szédítő, de legalább egy életre megtanulhatjuk, miért érdemes erősebb jelszavakat és inkognitó módokat használnunk.

HUBER ZOLTÁN

A gép

Plane – amerikai–brit, 2023. Rendezte: **Jean-François Richet**. Írta: **Charles Cumming** és **J.P. Davis**. Kép: **Brendan Galvin**. Zene: **Marco Beltrami** és **Marcus Trumpp**. Szereplők: **Gerard Butler** (Brodie), **Mike Colter** (Gaspare), **Tony Goldwyn** (Scarsdale), **Evan Dane Taylor** (Junmar). Gyártó: **Di Bonaventura Pictures / Mad River Pictures**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. *Szinkronizált.* 107 perc.

Aligha lehetne azzal vádolni Jean-François Richet egzotikus akcióthrillerét, *A gép*et, hogy zsákbamacskát árulna: már az expozíció remekül előlegezi, milyen típusú mozival is lesz dolga a nagyérdeműnek. Pokoli kényszerleszállás képei peregnek előttünk: a rutinos pilóta, Brodie Torrance csak a vakszerencsének köszönhetően tudja kimenekíteni repülőgépét egy pusztító viharzónából, majd egy háború sújtotta térségben landol a Fülöp-szigeteken, ahol az utasok hamarosan militáns szeparatisták karmai közé kerülnek. Brodie csak egyvalakire számíthat a helyzet megoldásában: a gyilkosság miatt elítélt fegyencre, aki szintén a bajba jutott gépen rekedt. A légitársaság válságstábja egy tapasztalt katonákból verbuvált zsoldoscsapatot küld a helyszínre, hogy kiszabadítsák a túszokat, az idő azonban vészesen fogy: amíg a profik meg nem érkeznek, Brodie-ra és társára hárul a feladat, hogy megtisztítsák a terepet a túlélők körül.

Richet uzsonnapénzből készült, sztorivezetését és látványvilágát tekintve egyaránt B-kategóriás túszthrillerének szinte egyetlen – ám annál szórakoztatóbb – erénye, hogy mind fabulájával, mind pedig cselekményfordulataival a kilencvenes évek bájosan blőd „akcióklasszikusaira"



(*Az 57-es utas*, *Légörvény*) hajaz. A hivatásos veszélyelhárító és a rafinált bűnöző kényszerszövetsége szinte már Bishop és Napoleon Wilson kapcsolatát idézi *A 13-as rendőrörs ostromá*ból (Carpenter mesterművének remake-jét szintén Richet rendezte), a forgatókönyvírók azonban nem képesek kellő összhangot teremteni az eltérő jellemű figurák között, így közös kalandjaik érdektelenségbe fulladnak. Akad még pár kellemes meglepetés – Richet okosan takarékoskodik az akciójelenetekkel, Butler pedig végre egy fokkal érzékenyebb, sebezhetőbb karaktert játszik, mint általában –, *A gép*et azonban így is elnyeli a nosztalgikus hangütésű, de másodvonalbéli akciómozik ingoványa.

KOVÁCS PATRIK

Billie Eilish: Live At The O2

Billie Eilish: Live At The O2 – brit, 2023. Rendezte: **Sam Wrench**. Főszereplő: **Billie Eilish**. Gyártó: **Interscope Records**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. Feliratos. 105 perc.

Az Z-generációs amerikai *dark/alt-pop* szupersztár Billie Eilish a 17 évesen kiadott 2019-es *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?* debütalbumával és az azt követő *Everything I Wanted* kislemezével féltucat Grammy-díjat nyert, sőt a *No Time To Die* című James Bond-filmdalért még Golden Globe-ot és Oscart is kapott. Az első nagylemez születését és turnéját bemutató *The World's A Little Blurry* dokumentumfilm után az ifjú énekesnő saját rendezésű klipjeivel felvezetett 2021-es *Happier Than Ever* albumhoz a Disney+ gyártott egy *A Love Letter To Los Angeles* alcímű nagyzenekaros koncertfilmet a sztárrendező Robert Rodriguezzel és Patrick Osborne animációs betéteivel. A 2022-es *Happier Than Ever* világturné júniusi szakaszán a húszezres londoni O2 Arenában forgatott *Live At The O2* film 70 perces verzióját az Apple Music már ősszel bemutatta, a hat számmal és fél órával bővebb teljes koncertműsor viszont csak idén január végén került a mozikba.



A hivatalos iskolarendszeren kívül zenész-színész-tanár szülők gyermekeként nevelkedett Billie a négy évvel idősebb bátyja, a multiinstrumentalista-producer Finneas O'Connell társaságában otthon írta és rögzítette sikerlemezeinek anyagát, de ezek a gúnyos vagányság és depresszió közt ingázó, aprólékosan kidolgozott minimalista *bedroom pop* számok hatalmas koncertarénákban is hatásosan rezonálnak a hallgatósággal. A nagy háttérvászon előtt két zenész – a billentyűs-gitáros Finneas és a hibrid dobszerkót ütő Andrew Marshall – helyezkedik el a színpad két szélén toronnyá emelhető négyszögletű placcokon, a köztük lévő szélesebb sík lapból lejtő/csúszda is tud lenni, a Duracell-nyusziként pattogó Billie egy kifutón a csarnok közepéig be tud jutni, sőt egy rollerrel a túlvégen lévő daruhoz is, hogy annak kosarában emelkedjen a rajongók fölé. Az énekesnő két akusztikus gitáros dalt is penget, a sikerszámokra épülő finálé pedig kellően bombasztikus. Várhatjuk az augusztusi Szigetre bejelentett budapesti koncertet!

DÉRI ZSOLT

Az almafa virága

Az almafa virága – magyar, 2023. Rendezte: **Szűcs Dóra**. Írta: **Szűcs Dóra** és **Dang Thanh Binh**. Kép: **Csepeli Eszter** és **Szilágyi Gábor**. Zene: **Csengery Dániel**. Szereplők: **Nari Nguyen** (Song Ha), **Koltai-Nagy Balázs** (Viktor), **Sütő András** (Tibor), **Dzhuliya Lam** (Thien Nga). Gyártó: **Song Ha Film / Solve Art**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. 110 perc.

A legüresebb, ám immár hazánkban is pirosnapos ünnepre, Valentin-napra arcpirítóan naiv magyar szerelmesfilm érkezett a mozikba: *Az almafa virága* két idősíkon játszódó mese egy külföldi lányról, akinek a nagymamája a hetvenes években hazánkban hagyta a szívét. Pedig a vietnámi-magyar koprodukcióban, mindösszesen 500 millió forintból készült film pompás témával áll elő, ugyanis arról, hogy a vietnámi háború idején több ezer kinti diák fordult meg a Kádár-korszak Magyarországán egyetemi hallgatóként, szinte alig tudunk valamit. Izgalmas háttér lehetne ez a korszak a filmben nyomatékosan el is hangzó Rómeó és Júlia-párhuzamhoz, egy bájosan szentimentális, finoman humoros transzgenerációs- és kontinentális románchoz besúgókkal, furfangos intrikával és a kulturális elfogadás motívumaival, ám mindebből semmi nem teljesül.

Annak ellenére, hogy maga a sztori nem túl bonyolult, a néző mindvégig keményen kapaszkodik a narratíva kiszámíthatatlan kanyarain, a harmatgyenge és csupán felszínesen megérthető karakterek, a suta párbeszédek és félszívvel odavetett, sántító látványvilág hullámvasútján. Csupán egy a rengeteg döccenő közül, hogy a vietnámi születésű karakterek milyen szépen beszélik a magyart, mintha legalábbis az őket alakító színészekhez hasonlóan itt éltek volna egész életükben. Míg a fiatal főszereplőkről talán nehezebb eldönteni, csak ezekkel a szerepekkel nem boldogulnak-e olyan jól, a mellékszereplők (Takács Kati, Dunai Tamás) már látványosabban bizonyítják, hogy ehhez a filmhez még az ő karizmájuk is kevés. Az immár két nagyjátékfilmmel büszkélkedő Szűcs Dóra rendezőről (*Patthelyzet*) egy dolgot biztosan állíthatunk, ezzel a filmmel semmi rosszat nem akart, még ha a film halovány üzenete (Magyarország nem tökéletes, de a béke szigete) és a produkció egészét jellemző átgondolatlanság, kidolgozatlanság bántóan is hat.

KOVÁCS KATA





Minden, ami lélegzik

All That Breathes – indiai, 2022. Rendezte és írta: **Shaunak Sen**. Kép: **Ben Bernhard**, **Riju Das** és **Saumyanada Sahi**. Zene: **Roger Goula**. Szereplők: **Salik Rehman**, **Mohammad Saud**, **Nadeem Shehzad**. Gyártó: **Rise Films / Kiterabbit Films**. Forgalmazó: **HBO Max**. *Feliratos.* 91 perc.

„Delhi egy tátongó sebhely és mi apró ragtapasz vagyunk rajta" – geometriai pontossággal a játékidő közepére illesztve fakad ki Mohammed Saud állatorvos, aki testvérével és mentoráltjával egy civil kezdeményezésként indított madárkórházat üzemeltet India fővárosában. A narrációban elhangzott költői kép a *Minden, ami lélegzik* tételmondata is lehetne, Shaunak Sen rendező tökéletes helyszínt és témát talált a természetvédelmet, valamint a lokális cselekvés erejét hirdető dokumentumfilmjéhez.

A mű a világ egyik legszennyezettebb városának törékeny ökoszisztémáját mutatja be, a barna kányákat állítva a középpontba. A kányák lakott területen is szívesen fészkelnek, azonban a szennyezett levegő miatt Delhiben tömegesen hullanak a földre városi repüléseik során. A Wildlife Rescue nevű egység begyűjti a sérült egyedeket és megpróbálja rehabilitálni őket. A békés egymás mellett élés elősegítése mellett azért is fontos a három tagú állatmentő-állomás munkája, mert a városban élő ragadozó madarak szerepet vállalnak a szemét eltakarításában is. A Delhi utcáin tornyosuló, kezeletlen kommunális hulladékot találó szimbólummá emeli a rendező. A film rögtön egy bravúros hosszú beállítással indul, a kamera egy hatalmas szeméthalmon pásztázik végig, amin százszámra nyüzsögnek a patkányok, a háttérben pedig a belváros szokványos esti élete zajlik. Máskor egy csigát látunk araszolni egy kidobott rozsdás csövön, vagy épp egy kecske legelészik a hulladékhegy közepén. Ember és állat együttélésének nehézségeit, a szimbiózis illékonyságát hangsúlyozza a film, amely a jól működő szimbolika, valamint a szimpatikus és önazonos főhősök miatt nem válik pátoszossá. Sen fokozatosan, egyre kíméletlenebbül tárja fel a „tátongó sebhelyet", a Delhin végigsöprő erőszakhullám kapcsán a narratívába épülő politikai él pedig tovább nyomatékosítja az ember felelősségét.

PAULÓ-VARGA ÁKOS

Ki vagy a mennyekben

Du som er i himlen – dán, 2021. Rendezte: **Tea Lindeburg**. Írta: **Marie Bregengahl** regényéből **Tea Lindeburg**. Kép: **Marcel Zyskind**. Zene: **Kristian Leth**. Szereplők: **Flora Ofelia Hofmann Lindahl** (Lise), **Ida Caecille Rasmussen** (Anna), **Palma Lindeburg Leth** (Elsbet), **Anna-Olivia Oster Coakley** (Helga). Gyártó: **Motor / FilmFyn**. Forgalmazó: **HBO Max**. *Szinkronizált.* 86 perc.

Egyetlen nap alatt végérvényesen megváltozik a tizenkétéves Lise élete. Izgatottan ébred, nézegeti magát a tükörben és becsomagolja bőröndjét, repesve várja, hogy világot lásson, öt testvérét és szülei tanyáját hátrahagyva, a családból egyedüliként iskolába járjon. A cserfes szőke lány most még telve van a közelgő szabadság örömével, kíváncsisággal és vágyakkal, amelyek majd másnap reggelre örökre szertefoszlanak. Egyelőre mezítláb futkározik húgaival, kedélyesen beszélget a napszámosok reggelijét készítő, állapotos anyjával, az istállóban incselkedik a lovászlegénnyel. Nem tulajdonít jelentőséget baljós álmának, amelyben az aratásra váró búzakalászok között sétálgatva vércseppek hullanak rá a fölötte gomolygó viharfelhőből. Pedig itt az asszonyok az álmokban és a babonákban hisznek, így amikor Lise anyjának vajúdása elhúzódik és szörnyű kínok közepette sem képes megszülni gyermekét, akkor sem hívnak orvost, amivel Lise jövőjét is megpecsételik.

Tea Lindeburg játékfilmes debütálásként Marie Bregendahl 1912-ben megjelent, *A haldoklás éjszakája* című könyvét adaptálta. A 19. század végén játszódó regény női szemszögből mutatja be a dán vidéki élet nehézségeit, egy olyan feudális rendszer kritikáját fogalmazza meg, amiben a nőket csak termékenységük határozza meg





és isten akaratának nagyobb jelentőséget tulajdonítanak, mint a tudománynak. A túl korai felnőtté válás történetét a főszereplő, Flora Hoffman Lindahl kislányos és nőies között lebegő mozdulatai és Marcel Zyskind, operatőr 16mm-es filmre forgatott képei emelik költőivé. A meggyőző alakítások és a Tarkovszkij-filmek képi világát idéző beállítások ellenére a forgatókönyv feszítő csúcsjelenetei között tátongó nyiladékokat a rendező nem tudta betölteni. Lindeburg érdeme abban áll, ahogyan a szorongató félelmet és a közelgő tragédia előszelét akár egy nyári fuvallatot, olyan finoman fújja nézője arcába.

PAZÁR SAROLTA

JUNG_E

Jeongi – dél-koreai, 2023. Rendezte és írta: **Yeon Sang-ho**. Kép: **Yoo Ji-sun**. Zene: **Kim Dong-wook**. Szereplők: **Kang Soo-yeon** (Yun), **Kim Hyun-joo** (Jung_E), **Ryu Kyung-soo** (Kim). Gyártó: **Climax Studio / Dexter Studio**. Forgalmazó: **Netflix**. *Szinkronizált.* 99 perc.

A dél-koreai Yeon Sang-ho olyan magasra tette a mércét az első élőszereplős filmjével (*Vonat Busanba*, 2016) hogy azóta sem tudja azt megközelíteni sem a nézettségi mutatók, sem pedig a kritikai visszhang tekintetében. Sőt, a rákövetkező rendezéseit elnézve (*Psychokinesis*, *Peninsula: Holtak szigete*, *Út a pokol felé*) inkább olybá tűnik, hogy a *Vonat a Busanba* képviselte a ritka kivételt a sorban. A vadonatúj *JUNG_E* fárasztó bornírtsága ráerősít erre a hipotézisre: a posztapokaliptikus XXII. században egy tömegtermelésre szánt, elit harci androidon múlik az emberiség sorsa, az android klónozott agya és teste pedig nem mástól származik, mint a fejlesztőcsapat csoportvezető tudósnőjének édesanyjától.

Yeon sci-fi köntösbe öltöztet egy tőről metszett melodrámát halálos betegséggel, mindent lebíró, önfeláldozó anyai szeretettel és egy felnőtt testbe zárt, de a múltban megrekedt, bűntudatvezérelt gyermeklélekkel, amely a metaverzumban nap mint nap kénytelen szembesülni az édesanyja replikájának szenvedésével és halálával. A terhelt anya-lánya kapcsolat érzelmi intenzitása mögött természetesen minden más eltörpül: a bevezető és a záró akciójelenet, az önnön android létükön meghökkenő androidok, a halhatatlanság árának vagy épp a termékesített emberi lény problematikája. A *JUNG_E* bornírtsága akkor kapcsol át totális zűrzavarba, amikor a rendező azt vizsgálja, hogy vajon az érzelemvezérelt, szoros családi kapcsolatok növelik vagy pedig csökkentik a harci android hatékonyságát. Szomorú tény, hogy a tudósnőt alakító, legendás koreai színésznő, Kang Soo-yeon váratlanul elhunyt a forgatást követően: a pótanya szerepében befutó Kang (*The Surrogate Mother*, 1987; legjobb színésznőnek járó díj Velencében) az android pótanya karjaiban búcsúzik el a gyöngyvászontól.

TESZÁR DÁVID

Valaki figyel

Watcher – amerikai-román, 2022. Rendezte és írta: **Chloe Okuno**. Kép: **Benjamin Kirk Nielsen**. Zene: **Nathan Halperin**. Szereplők: **Maika Monroe** (Julia), **Karl Glusman** (Francis), **Madalina Anea** (Irina), **Burn Gorman** (Weber). Gyártó: **Sppoky Pictures / Lost City**. Forgalmazó: **TVGo**. *Feliratos.* 96 perc.

Chloe Okuno rendezőnő első, önálló nagyjátékfilmes debütálása, a *Valaki figyel* a tavalyi Sundance Filmfesztiválon szerepelt, a pszichológiai thriller pedig minimalista eszközeinek, a magabiztos rendezésnek és a főszereplő, Maika Monroe erőteljes alakításának köszönhetően ki is vívta magának a közönség elismerését.

Julia és párja, Francis visszaköltözik a férfi szülőházájába, Romániába egy munkalehetőség miatt, a nő azonban arra lesz figyelmes, hogy valaki töretlenül őt bámulja a szemben lévő ablakból. Aggodalmán nem segít, hogy a környékükön „A Pók" néven elhíresült sorozatgyilkos szedi áldozatait – ez az esemény radikalizálja a nőben az ember alapvető összefüggés- és értelemkereső mechanizmusát, majd ettől egyre paranoiásabbá válik. A hősnő és a titokzatos szemben lakó között zajló folytonos szerepcsere a megfigyelő státuszáért felidézi a reality-műsorok világát, és hozzájárul a film remek dinamikájához, csakúgy mint a női intuíció és a patriarchális hatalmi struktúrák ütköztetése. Julia mentális hanyatlását és házasságának egyre súlyosbodó válságát olyan intelligens, nüansznyi megoldások mutatják, mint az öltözködés megváltozása vagy a nyelvi korlátokból fakadó elszeparálódás. Meglehet, a voyeur-filmek szubzsánerén belül nem mesél újat az Amerikából Bukarestbe költöző pár története (legnagyobb előnyére nem is akar), a hosszú beállításokkal, félhomályba burkolózó képeivel és a klausztrofób közelikkel mégis képes folyamatosan fenntartani a már-már hitchcocki suspense-t. Megkérdőjelezhető momentumai ellenére a *Valaki figyel* kiválóan ábrázolja az arrogancia veszélyeit, az érzelmi manipuláció, pontosabban a *gaslighting* jelenségét, a nők komolytalanná tételét, és általánosságban a megannyi embert kínzó szorongás állandóságát.

BUZSIK KRISZTINA





Néma csend

The Silencing – amerikai-kanadai, 2020. Rendezte: **Robin Pront**. Írta: **Micah Ranum**. Zene: **Brooke** és **Will Blair**. Kép: **Manuel Dacosse**. Szereplők: **Nikolaj Coster-Waldau** (Rayburn), **Annabelle Wallis** (Alice), **Hero Fiennes Tiffin** (Brooks), **Zahn McClarnon** (Karl), **Melanie Scrofano** (Debbie). Gyártó: **XYZ Films**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos.* 93 perc.

Nem kicsit túltelített ma már a sorozatgyilkosos pszichothrillerek piaca, a *Twin Peaks* és *A bárányok hallgatnak* óta rengeteg variáció született a témában, elég csak a népszerű skandináv thrillerekre (Q-ügyosztály filmek, *A híd*) vagy éppen a Bagota Béla rendezte *Valan*ra gondolni. Meglepően hasonlít ez utóbbi alkotásra Robin Pront (*Tolvajok az erdőből*) thrillere, a *Néma csend*, ami túl sok mindent nem tud hozzátenni a zsánerhez.

Mint már oly sok alkalommal, a cselekmény ezúttal is egy erdős hegyvidéken játszódik, ahol sorra tűnnek el a fiatal lányok, akiket egy *ghillie* álruhába öltözött gyilkos rabol el és öl meg. Az áldozatok közt van az alkoholproblémákkal küzdő erdész, Rayburn lánya is, ezért a férfi a bosszútól hajtva összefog a helyi seriff-fel, Alice-szel, hogy leleplezze a bűnöst. A *Néma csend* alkotói le sem tagadhatnák, hogy nagy rajongói *A bárányok hallgatnak*nak és a kortárs skandináv thrillereknek, mivel nagyon hasonló, nyirkos és szinte vérrel kevert fenyőillatot árasztó atmoszférát teremtettek, ez a pozitívuma Pront thrillerjének. Ám a *Trónok harca*-sztár, Nikolaj Coster-Waldau által amúgy tisztességesen eljátszott Rayburn drámája nincs rendesen kibontva, Alice a problémás testvérével egyetemben inkább csak töltelékkarakter, ahogy a készítők a gyilkos motivációját is slendriánul vetik oda a néző elé néhány arcpirító logikátlanság és buta fordulat kíséretében (lásd a seriff amatőr lövését, amellyel megsebesíti a főhőst, aki nevetségesen sokszor sérül le a cselekmény során). Nem véletlen, hogy manapság ezek a pszichothrillerek még sokadszor is működőképesebbek sorozatformátumban, mert több epizódon keresztül érdekessé lehet tenni a potenciálisan unalmas és elcsépelt karaktertípusokat is. A *Néma csend* másfél órájában erre nincs mód – talán lenne, de ahhoz *A bárányok hallgatnak* alkotóira vagy a *Valan* rendezőjére lenne szükség.

BENKE ATTILA

Muriel

Muriel – francia, 1963. Rendezte: **Alain Resnais**. Írta: **Jean Cayrol**. Kép: **Sacha Vierny**. Zene: **Hans Werner Henze**. Szereplők: **Delphine Seyrig** (Hélène), **Jean-Pierre Kérien** (Alphonse), **Jean-Baptiste Thiérrée** (Bernard), **Nita Klein** (Françoise). Gyártó: **Argos Films**. Forgalmazó: **HBO Max**. *Feliratos.* 115 perc.

Alain Resnais harmadik játékfilmje szervesen illeszkedik az életműbe, méghozzá formai és tematikus szempontból egyaránt. A forma modernista megújítása tekintetében az időrend felbontása, a folyamatosság elvének tagadása a meghatározó. A *Szerelmem, Hiroshima* (1959) még hagyományos flashbacket alkalmaz, a *Tavaly Marienbadban* (1961) már elbizonytalanítja jelen és múlt, képzelet és valóság határait, míg a *Muriel* (1963) hagyományosabb elbeszélésmódját szeriális montázsszekvenciák tördelik szét. Tematikusan még nagyobb ívű vonulatba illeszkedik a *Muriel*, hiszen ebben is traumafeldolgozásról van szó. A rendező korai dokumentumfilmje, a *Sötétség és köd* (1956) a haláltáborok botrányával, a *Hiroshima* a második világháborúval szembesít. A *Marienbad* esetében absztrahálódik a traumafeldolgozás, hogy aztán a *Muriel*ben ismét igen konkrét, ráadásul aktuális jelleget öltsön: míg az idősebb karakterek ezúttal is a világháború emlékével viaskodnak, a fiatal főhőst az algériai háború kísérti.

A *Muriel* a mai néző számára egyszerre tűnhet filmtörténeti klasszikusnak és eleven filmélménynek. A témája, sajnos, aktuális maradt: a háború traumája, kinek így, kinek úgy, ma is velünk van. A traumafeldolgozás tudatfilmes megoldása, a narratív folytonosságot megakasztó gyorsmontázs a megnövekedett snittszámú filmeken edződött néző számára is meglepő, újító szellemű formamegoldásként hat, ahogy a szereplők emlékének, a történet valóságának elbizonytalanítása is rokonítható a kortárs elmejátékfilmekkel. Még nagyobb karriert futott be az archívhasználat, amelyre szintén előre mutat a film, amikor az amatőrfilmezéssel is foglalkozó fiatal főhős az algériai háborúval kapcsolatos tekercseket vetít, percekre felfüggesztve a fiktív történet elbeszélését. S érdemes újranézni a filmet olyan, ugyancsak az idő rétegzettségére utaló finom motívumok miatt, mint a főhősnő antik bútorokkal zsúfolt modern lakása, vagy a történet helyszíne, Boulogne, ahol a környezet, az épületek fejezik ki az összetorlódó idő nyomasztó élményét.

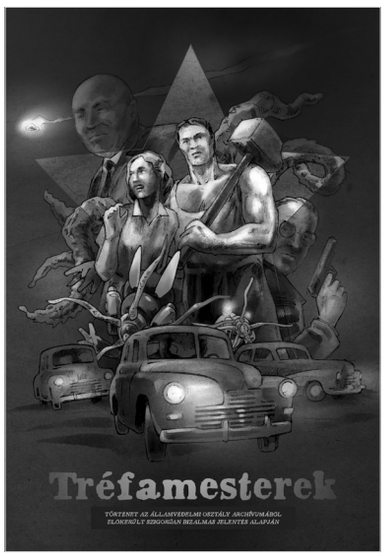
GELENCSÉR GÁBOR



Ötvenesévek-képregények

Az 1970-es évek végétől, nagyjából tíz éven át sorozatban készültek filmek a két-három évtizeddel korábbi magyar történelemről. Ezt *A ménesgazdá*val és az *Angi Verá*val induló, Bereményi *Eldorádó*ja környékén lezárult filmcsoportot nevezik a filmtörténészek „ötvenesévek-filmeknek", ma pedig úgy tűnik, egyre inkább vannak „ötvenesévek-képregényeink" is. Tendenciáról egyelőre nem beszélhetünk, ahhoz kevés a megjelent mű, de amit olvashatunk, azok alapján van közös pont az újdonságok között. Sőt, akad hasonlóság az ugyanebben a korszakban játszódó filmekkel is, méghozzá, hogy sem azoknak, sem a képregényeknek nem célja az 1950-es évek mélyebb vizsgálata, történelmi analízise. Kovács András Bálint filmtörténész szerint az ötvenesévek-filmek az értelmiségi talajvesztés hátttereként, szimbólumaként használták a Rákosi-rendszer időszakát, az új képregények pedig a műfaji közelítésmód lehetőségét keresik benne.

Az első újdonság, a *Tréfamesterek* esetében a filmes párhuzam azért is indokolt, mert írója maga is filmtörténész: Pólik József, a Debreceni Egyetem oktatója, lapunk rendszeres szerzője. Ennek fényében nem meglepetés, hogy első, Zách Attilával közösen készített képregényében hemzsegnek a filmes utalások, mi több, maga az alaphelyzet – amelyben a Rákosi-diktatúra politikai játszmáit az inváziós sci-fi motívumai értelmezik át – sokat köszönhet olyan amerikai klasszikusoknak, mint *A testrablók támadása* vagy a *Dr. Strangelove*. A Rákosi Mátyás egyik hasonmása körül bonyolódó cselekményről minden további részlet lelőné a poénokat, de annyi talán még elárulható, hogy a *Tréfamesterek* H. P. Lovecraft világától és a szuperhősműfajtól sem áll távol. Vagyis bátor műfaji kísérletről van szó, de Pólik szinte végig magabiztosan egyensúlyozik a hangnemek között, átgondoltan adagolva az információkat. Egyedül a történet utolsó harmada tűnik elkapkodottnak – ekkor is tudjuk ugyan követni a hajmeresztő fordulatokat, de a karakterek egyre inkább marionettbábunak tűnnek az író kezében. Ez azonban nem is áll olyan messze a *Tréfamesterek* alapkoncepciójától, mint ahogy a műfajkezelés sematizmusa is új értelmet nyer az ötvenes évek kontextusában, az egymással versengő politikai ideológiák szolgálatában. Pólik mellett Zách Attila is komoly munkát tett a képregénybe: panelkiosztása, jelenetszervezése profinak mondható és a figurák mimikáját visszafogó arcábrázolásait is meg lehet szokni, mindössze emberalakjai tűnnek kissé aránytalannak egy-egy csoportképen. A kisebb hibáktól azonban „elsőképregényesek" esetében könnyű eltekinteni, pláne, hogy a *Tréfamesterek* izgalmas és sokfelől elemezhető-értelmezhető bemutatkozás.



A másik friss ötvenesévek-képregényadaptáció: Kondor Vilmos saját regényét, a *Budapest novemberben*t sűrítette össze 30 oldalas, akciódús füzetté. Az eredeti a szerző *Budapest noir*ral megkezdett regénysorozatának (jelenleg) utolsó darabja, ha a főhőst, Gordon Zsigmond újságírót felléptető novellákat nem számítjuk. Gordon a regényben nevelt lányát keresi a forradalmi Budapesten. A képregényben erről szó sincs, az adaptáció egy másik cselekményszálat dolgoz fel, a leszámolást a főhős régi ellenségével, a köpönyegforgató Wayand Tiborral. A terjedelmi korlátokat figyelembe véve ez jó döntés: a regény zanzásítása helyett a formátumhoz illeszkedő, rövid, pergő sztorit kapunk, ami nemcsak azt bizonyítja, hogy Kondor beválna képregényírónak, hanem, hogy az utóbbi években novellistaként is rutint szerzett. Valójában izgalmasabb is a történet ebben a formában, mert regényként a *Budapest noir* meglehetősen unalmas utánlövésének hatott. Az író egy fiatal rajzolóval, Kalászi Benjáminnal dolgozott együtt, aki kivált a panelek változatos elrendezésében, ezáltal a ritmus alakításában jeleskedik. Ha a Kondor-adaptációkat tesszük mérlegre, a képregény jobban sikerült, mint Gárdos Éva filmje – de Gordon Zsigmond ebben is Kolovratnik Krisztián arcvonásait viseli.

Pólik József – Zách Attila: *Tréfamesterek.* Színes, keményfedeles, 240 oldal. Kiadó: Vadkelet Comics.

Kondor Vilmos – Kalászi Benjámin: *Budapest novemberben.* Fekete-fehér, irkatűzött, 32 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

KRÁNICZ BENCE

TEREMTMÉNYPARK 3. RÉSZ: ÚJONC — ÍRTA ÉS RAJZOLTA: **MOLNÁR GÁBOR**

